

Государственное бюджетное негосударственное образовательное учреждение
«Санкт-Петербургский городской Дворец творчества юных»
Городской центр развития дополнительного образования

Курсы повышения квалификации «Современные требования к профессиональной
деятельности концертмейстера в УДОД»

Аттестационная работа

«В помощь начинающему концертмейстеру. Основные моменты,
рекомендации. Специфика работы с детьми. Особенности работы с
духовыми инструментами.»

Автор:
Николаева Елена Ивановна
Концертмейстер ГБНОУ «СПб ГДТЮ»
Куратор:
Колосова Алена Степановна
Методист ГБНОУ «СПб ГДТЮ»

Государственное бюджетное нетиповое образовательное учреждение
«Санкт-Петербургский городской Дворец творчества юных»

Методическая разработка

«В помощь начинающему концертмейстеру. Специфика работы с детьми. Особенности работы с духовыми инструментами»

Автор:
Николаева Елена Ивановна
концертмейстер ГБНОУ «СПБ ГДТЮ»

Санкт-Петербург

2021 г.

Содержание

Введение	3
Специфика концертмейстерской работы. Комплекс профессиональных навыков концертмейстера.....	5
Ансамблевая игра	6
Психологические особенности ансамблевого исполнения	10
Чтение с листа как показатель профессиональной мобильности концертмейстера. Воспитание навыка быстрой ориентировки в фактуре фортепианного аккомпанемента....	13
Различные виды транспонирования и формы их реализации. Подбор по слуху	15
Особенности работы концертмейстера при исполнении клавиров	16
В классе духовых инструментов	19
Роль концертных выступлений, проблема сценического волнения.....	20
Заключение.....	23
Приложение. Выдержки из книги «Опыт изложения правильного способа игры на клавикорде» Ф.Э. Баха	25
Нотное приложение. Фрагменты романса П.И. Чайковского «День ли царит»	28
Список используемой литературы.....	31

Введение

«Если бы возник вопрос о выборе специализации либо сольного исполнения, либо аккомпанемента, мне кажется, тщеславие заставило бы меня предпочесть сольную игру. Я признаю, что нет ничего более занимательного, ничто лучше не помогает войти в общество, как профессия хорошего аккомпаниатора. Но какая несправедливость! Меньше всего достается славы нам. И в большинстве, аккомпаниатора рассматривают как простой фундамент здания, который хотя и служит ему поддержкой, однако недостоин упоминания. С другой стороны, те, кто отличается в игре сольных произведений, удостоивается и внимания, и аплодисментов аудитории!».

Франсуа Куперен «Искусство прикосновения к клавишину» (1717)

Очень пронизательные слова, не утратившие своей актуальности и в наше время. Наверно, следует взять их в качестве эпиграфа ко всем трудам на таком прекрасном, вдохновенном поприще невероятно востребованной и самой распространенной среди пианистов профессии. Квалифицированные концертмейстеры пользуются спросом повсюду. Важа Чачава, пианист, педагог и выдающийся концертмейстер, в одной из своих статей пишет: «Концертмейстер-пианист - это и солист, и равноправный партнер, и аккомпаниатор. Это триединство и составляет суть концертмейстерского искусства». Но далеко не каждый пианист способен быть концертмейстером. Замечательный концертмейстер XX века, Е.Шендерович, справедливо отмечал: "Специфика сольной и аккомпаниаторской деятельности столь различна, что нетрудно назвать многих солистов - пианистов, весьма крупных концертантов, почти не владеющих искусством аккомпанемента, и, наоборот, пианистов, прославившихся именно высоким мастерством и художественным уровнем аккомпанемента, однако абсолютно не проявивших себя в амплуа солиста". С точки зрения критериев исполнительского мастерства, ценность концертмейстера нередко ставится под сомнение при сравнении с пианистом-солистом. Даже юридически сохраняется различие в статусах педагога и концертмейстера. При высокой практической востребованности в концертмейстерах, имеет место некая неопределённость этого статуса, поскольку, совмещая педагогические и исполнительские функции, концертмейстер, образно говоря, «сидит между двумя стульями». Сложность определения критериев профессионального мастерства объясняется феноменальностью главного качества, которым непременно должен обладать концертмейстер, интуицией, которую также именуют чутьём, тактом, «концертмейстерской жилкой». Искусство пианиста-концертмейстера требует наличия не только профессионального мастерства:

умения читать с листа, транспонировать, быть эрудированным музыкантом высокого уровня исполнительской культуры, но и особого призвания. Совершенствование - отличительная черта любого концертмейстера, который проявляет интерес к новой музыке, знакомится с партитурой тех или иных произведений, слушает их в записи и в живом исполнении. Концертмейстер не должен упускать случая практически соприкоснуться с различными жанрами исполнительского искусства. Все это способствует его профессиональному росту и мастерству. В поле его деятельности попадает большой и разнообразный репертуар, отражающий различные музыкальные стили и жанры. Работа концертмейстера в детских образовательных учреждениях требует от избравшего ее музыканта не только творческого подхода, воли, неуклонной настойчивости, ответственности в достижении нужных художественных результатов, но и выполнения задачи: совместно с педагогом по специальности, научить учащихся музицировать в ансамбле, познакомить их с разнообразным миром музыки, постепенно передавая традиции и наиболее ценные навыки начинающим исполнителям И, наконец, совершая всю эту огромную творческую работу, воспитать в себе бескорыстное в этическом смысле отношение к своему делу, помнить, что слава достижений достанется не ему, а воспитанному им исполнителю.

Данная работа имеет практическую направленность, в этом ее актуальность.

Целью работы является создание определенного алгоритма профессиональной деятельности начинающего концертмейстера

Задача работы в том, чтобы выделить приоритетную для концертмейстера сферу-ансамблевое исполнение, конкретизировать необходимые для этого профессиональные, личностные и психологические качества; а также формы, методы, приемы работы в ансамбле с детьми, обучающимися на духовых инструментах.

Специфика концертмейстерской работы. Комплекс профессиональных навыков концертмейстера

Специфика деятельности концертмейстера состоит в том, что ему приходится приспосабливать свое видение музыки к исполнительской манере солиста, дирижера, сохраняя при этом свою индивидуальность. Он не солирует, а является одним из участников музыкального действия, единого целостного творческого союза. Помимо профессиональных навыков и умения, необходимо обладать артистизмом, воображением и способностью вдохновенно воплотить замысел автора в концертном исполнении. Ему необходимо быстро осваивать музыкальный текст, комплексно охватывая трехстрочную и многострочную вертикаль. Ему также необходимо иметь педагогическое чутье и такт в работе с учащимися. От мастерства и вдохновения концертмейстера во многом зависит творческое состояние юных исполнителей.

Приоритетными для профессиональной деятельности концертмейстера необходимы следующие знания и навыки:

- владение навыками игры в ансамбле;
- умение выстроить единый исполнительский замысел с партнером;
- играя аккомпанемент, видеть и ясно представлять партию солиста (коллектива), и всеми исполнительскими средствами содействовать наиболее яркому выражению музыкального образа;
- чутко реагировать на малейшие изменения темпа, настроения, характера исполнения, в случае надобности быть готовым незаметно подыграть мелодию;
- умение читать с листа фортепианную партию любой сложности;
- умение транспонировать текст средней трудности, что необходимо при игре с духовыми инструментами, а также для работы с вокалистами и хором;
- знание особенностей игры на инструментах симфонического и народного оркестра, умение правильно соотносить звучание фортепиано с различными штрихами и тембрами этих инструментов;
- знание основных дирижерских жестов и приемов; усвоить навык гармонизации распевов и исполнения хоровой партитуры;
- знание основ вокала, дыхания, артикуляции, нюансировки;
- умение подобрать мелодию и аккомпанемент.

Ансамблевая игра

«Аккомпанемент часто договаривает невысказанное солистом», -сказал Е. Шендерович. Действительно, ансамбль предусматривает слаженность игры солиста и аккомпаниатора: единство штрихов, динамических оттенков, звуковой баланс между инструментами. На концертмейстере лежит ответственная художественная задача в создании общего движения исполняемого произведения, сохранении его живого пульса. Выработка темповой устойчивости и в то же время умения гибко и убедительно создавать живые модификации темподвижения - важное условие для умелого сопровождения произведений в разных жанрах и в различных трактовках исполнителей сольной партии. Способность нашего музыкального представления к единовременному охвату движения целой группы аккордов в виде единого целого (подобно тому, как отдельные буквы в определенном сочетании превращаются в новое качество-слово) оберегает слух от застревания на отдельных аккордах в медленном темпе и от затяжеления в быстром. В произведениях, в которых партия солиста имеет виртуозный характер, хорошее сопровождение (часто само по себе несложное) зависит от способности ясно и четко воспринимать партию солиста, не полагаясь на метричность как на механическое средство обеспечения синхронности исполнения обеих партий. В пассажной технике, чем выше мастерство исполнителя (скрипача, колоратурного сопрано, флейтиста), тем более в формировании движения пробегающих звуков он руководится их интонационными отношениями, но не механической размеренностью движения. Сознание аккомпаниатора должно с полной ясностью следить за полетом пассажа, заранее подготавливая не только сопровождающие его аккорды, но и степень их звучности. Это оберегает аккомпаниатора от суетливости, которая обнаруживается в тех случаях, когда музыкальные представления пианиста либо отстают от темпа солиста, либо движутся наравне с ним. Все перечисленные качества аккомпанемента требуют от пианиста творческих решений.

Творческое участие аккомпаниатора особенно ярко проявляется в местах, в которых партия рояля выступает самостоятельно: в основном во вступлениях и заключениях произведения, а также в связующих частях внутри произведения. Здесь аккомпаниатор наравне с солистом участвует в развитии музыкального содержания произведения. Интерпретация вступлений играет важную роль в архитектонике произведений для солиста с сопровождением рояля. Можно посоветовать пианисту перед началом исполнения того или иного произведения сосредоточить свое внимание не только на предстоящей интродукции, но и на ее смысловом значении. Ярким примером может служить наполненная глубоким смыслом и ощущением ожидания вступления роскошная интродукция к романсу «День ли царит» П.И. Чайковского. (см. нотное приложение). То

же можно сказать и о постлюдиях, как о логическом завершении художественного образа и эмоциональной его составляющей. В романсе «День ли царит» весьма частая ошибка исполнителя в конце произведения состоит в том, что он поддается соблазну блеснуть высокой нотой и, сосредоточив на ней всю силу выразительности, по сути не «договаривает» последние звуки заключительной фразы. В этом случае грандиозное фортепианное окончание романса звучит как отдельная, дополнительная пьеса, сыгранная хуже или лучше. На самом же деле Чайковский с большой исполнительской мудростью, доведя нарастание в голосе до верхнего ля, придав ему характер временной остановки, ведет затем мелодию не к разрешению в тонику, а через глубокое падение голоса на октаву переводит интонацию в неполное терцовое разрешение в нижнем регистре. Голос как бы тонет в звуках последнего бурного проведения темы, возникающего с новой, небывалой силой в рояле и развивающего ее интонации до истинной кульминации всего произведения (см. нотное приложение). Столь же артистические требования предъявляются аккомпаниатору при исполнении всякого рода связующих частей, интерлюдий, объединяющих фразы певца. Оба партнера в своем взаимодействии должны сохранять непрерывность развития музыкальной мысли, подобно сквозному действию в драме. Появление в аккомпанементе добавочных мелодических образований, приходящих в полифоническое сочетание с мелодией солиста, требует от аккомпаниатора живой, творческой их интерпретации в духе общего замысла произведения. Но и в тех произведениях, в которых музыкальное содержание партии аккомпанеента, взятой отдельно, без отношения к партии солиста, может показаться малозначительным, в момент совместного выступления художественные требования к аккомпаниатору могут оказаться не только не меньшими, чем при исполнении сложной фактуры аккомпанеента, но даже большими. Для аккомпаниатора, привыкшего расценивать свое творческое соучастие лишь по степени сложности фортепианного сопровождения, произведения с так называемым «легким» аккомпанементом, где как бы «делать нечего», особенно опасны. Это особенно относится к произведениям, где сложное психологическое содержание или мелодика часто выражается в партии аккомпанеента в скупых аккордах, в сдержанных репликах рояля. В какое тяжелое положение попадает исполнитель в тех случаях, когда за роялем сидит «скучающий» партнер, которому «делать нечего»! Если аккомпаниатор в подобных произведениях не сможет проникнуть глубоко в смысл нотных знаков сольной строчки, понять изображенные ими интонации, наполненные драматическим содержанием либо словесного текста, мысли, заложенные в нем, такой аккомпаниатор напрасно будет стараться найти нужное звучание аккордов. В подобных произведениях с «легким» аккомпанементом пианист полностью должен отказаться измерять свое мастерство по

густоте и блеску фортепьянной техники и сделать основой определения выразительности каждого звука внутреннее проникновение в содержание музыки. Но и в чисто лирических произведениях, где центр выразительности лежит в плавном развертывании и мелодии, ошибкой пианиста будет попытка возложить все выразительные задачи на солиста на том основании, что в партии солиста находится главное содержание произведения.

Есть еще одна область в исполнительстве аккомпаниатора, требующая от него активного, творческого внимания. Область, скрытая, так сказать, от глаз (точнее от уха, еще точнее от сознательного восприятия) слушателя, а часто и исполнителя. Речь идет о мелодическом движении басового голоса. Если гармонический фон является той сферой, в которой развивается и расцветает мелодия, то сам по себе полное свое выражение он получает лишь при ясной интонационной линии басовой партии. По своему интонационному (смысловому) значению басовый звук неотрывен от мелодии. Он является как бы ее нижним призывком, необходимой частью характеристики звуков мелодии, пояснением их интонационного значения. Уже говоря об интонационном единстве басового звука и мелодии (а вместе с басом и его аккордовой поддержки) мы хотели показать, насколько чутко, в полном единении с развитием мелодии, должна быть определена исполнительская линия басовой партии и сопутствующих ей аккордов. Концертмейстер должен сжиться с мелодией ведущей партии, слиться с исполнительскими намерениями солиста. Лишь слитность баса с опорными звуками мелодии, слитность не только по времени, но и по характеру звучания, может обеспечить чистоту интонации певца или инструменталиста. Выразительное движение мелодии всегда связано с тончайшим *rubato*, придающим мелодии живое дыхание, интонационный смысл. Равнодушное протекание гармонического фона с формальной метричностью уничтожает тонкие психологические черты мелодического движения, а с ними и мелодику, «душу музыки». Из этого видно, как гибко должно формироваться движение фигурированного содержания аккорда, оправдывая и укрепляя ритмические модификации мелодического движения, нарастания и спады мелодии, ее акценты. Из изложенного видно, насколько осуществление артистических задач связано со свободным владением навыками, о которых шла речь ранее. Без такого овладения выполнение каждой из поставленных художественных целей наткнется с самого же начала на техническую невооруженность пианиста при подходе к тексту нового произведения. Уйдя в преодоление чисто технических трудностей, пианист не будет в силах осуществить даже самые ясные из своих исполнительских намерений в те сроки, которые обычно даются аккомпаниатору при подготовке новой программы. Никогда не следует упускать возможности практически ознакомиться с различными жанрами исполнительского искусства, стараясь расширить свой опыт и понять особенности каждого

вида исполнительства. Лишь позже, через практику, определится конкретная сфера его деятельности. Предыдущий опыт никогда не пропадет для него даром, ибо в каждой избранной им области всегда будут встречаться в какой-то мере и элементы других жанров.

Следует остановиться еще на одном техническом, совсем не музыкальном, но имеющем немаловажное для музыкального исполнительства вопросе. Это-перевертывание нот. Эта необходимость сопровождает аккомпаниатора всю его жизнь на эстраде. Можно посоветовать приучиться самому перевертывать страницы. Пользование услугами случайных лиц может создать для концертмейстера весьма критические ситуации. Подобный любитель способен перевернуть сразу две страницы, либо, заслушавшись солиста, вообще забыть о своих обязанностях. Для «безаварийного» перевертывания страниц аккомпаниатору следует просмотреть последние такты каждой страницы и первые такты каждой следующей за ней и установить наиболее удобные для перевертывания места. Таким удобным местом могут быть, конечно, паузы в одной из рук, либо возможность совмещения обеих партий в одной руке, либо пропуск для этой цели каких-либо несущественных деталей. Удобный момент может оказаться не непосредственно перед перевертыванием, а несколько ранее или, наоборот, позже, т.е. уже на другой странице. В таких случаях следует запомнить ту часть текста, которая во время перевертывания не будет в поле зрения. Постепенно, с опытом, такая «техника» станет привычкой, разрешающей эту проблему. Перед выходом на сцену нужно обязательно перелистывать все страницы нот, чтобы убедиться, что они лежат в нужном порядке, удобны для перевертывания. В случае необходимости следует легко отогнуть нижние или верхние края страниц. При возникновении каких-либо музыкальных неполадок, происшедших на сцене, ни останавливаться, ни поправлять свои ошибки недопустимо, как и свою досаду на ошибку выражать мимикой или каким-либо жестом. В случае, если произошло расхождение с солистом (независимо от того по чьей вине оно получилось), необходимо быстро по нотам «поймать» солиста, «перескочить» на соответствующее место в партии аккомпанемента. Звучность рояля на это время следует приглушить, чтобы не были резко заметны неизбежные при этом неполадки. Если солист пропустил свое вступление, аккомпаниатору нужно умело и находчиво вернуться назад и музыкальными средствами (замедлением темпа, некоторым усилением звука) показать солисту момент вступления. Возможно (если исполнитель певец) при этом придется помочь найти солисту и первый звук его вступления, взяв его за мгновение до этого. А возможно, и подсказать первые слова. Предвидеть все случаи подобных неожиданностей, конечно, трудно. Следует, однако, быть всегда наготове, начеку и найти остроумный выход из такого «несчастливого случая». Проходить на эстраду и с эстрады аккомпаниатору лучше сзади рояля, тогда как солист может появляться и перед

роялем. Начинать играть следует только по знаку исполнителя (о чем с ним заранее условиться) До начала концерта рекомендуется ознакомиться с инструментом, с его достоинствами и недостатками, с состоянием педалей, с исправностью всех клавиш, с достаточной освещенностью пюпитра. Акомпаниатор должен заботиться о своем артистическом самочувствии на эстраде не менее всякого иного артиста, и поэтому перед выступлением должен! отдохнуть и сосредоточиться. Он должен помнить, что от его самообладания и артистической сосредоточенности зависит не только успешность его выступления, но и успех сопровождаемого им солиста. Думается, что несмотря на свой узко практический характер, все высказанные здесь советы и соображения могут оказаться полезными для начинающего концертмейстера.

Психологические особенности ансамблевого исполнительства

Основной художественной целью акомпанирования является достижение общего ансамбля. Хороший ансамбль обуславливается единством художественных намерений обоих партнеров — солиста и концертмейстера, и одновременно пониманием каждым из них своих функций в воплощении содержания исполняемого произведения. Функции эти чрезвычайно разнообразны. В произведениях, где партия рояля является типично акомпанирующей, сопровождающей солиста, последний всегда играет ведущую роль. Такое соотношение художественных функций обеих партий остается и в том случае, если солист по своему уровню является более слабым партнером (например, ученик). В таком ансамбле концертмейстер не должен выпячивать преимущества своего мастерства, а обязан умело поддержать более слабого партнера, подкрепляя своим исполнительством его удачные находки и затушевывая его ошибки, неудачи. В этом заключаются художественная целесообразность и этика профессии концертмейстера. В вопросе о трактовке произведения необходимо проявлять гибкость и не настаивать на своем восприятии нотного текста. Достижение целостного впечатления- главное качество акомпаниатора, и это не уничтожает его артистического лица, а говорит только о понимании им своей роли в построении целого. Создавая исполнительскую форму аккомпанемента в духе трактовки произведения солистом, пианист в то же время не лишен исполнительской свободы в пределах, установленных самим композитором. Это прежде всего относится к созданию единства звучания гармонического фона и многообразия его выражения, умению музыкально оправданно пользоваться принципами агогики, осуществлять гибкое *rubato* и т. п.

Творческое участие аккомпаниатора особенно ярко проявляется в местах, в которых партия рояля выступает самостоятельно, в основном, во вступлениях и заключениях произведения, а также в связующих частях внутри произведения. Здесь концертмейстер наравне с солистом участвует в развитии музыкального содержания произведения. Интерпретация вступлений играет важную роль в архитектонике произведений для солиста с сопровождением рояля. Уместно посоветовать пианисту перед началом исполнения того или иного произведения сосредоточить свое внимание не только на предстоящей интродукции, но главным образом на том, чему такая интродукция служит. В качестве примера, приведем такое полное глубокого смысла и ощущения ожидания вступлении, как замечательная интродукция к романсу П.И. Чайковского «День ли царит» (см. нотное приложение). То же можно сказать и о постлюдиях, насколько аккомпаниатор сможет в таком заключении добиться той же сосредоточенности и эмоциональной напряженности, которая была создана его совместным выступлением с солистом. В романсе «День ли царит» весьма частая ошибка исполнителя в конце романса состоит в том, что он поддается соблазну блеснуть высокой нотой и, сосредоточив на ней всю силу выразительности, срывает последние звуки заключительной фразы, как бы показывая этим, что все сказано и говорить больше не о чем. В этом случае грандиозное фортепианное окончание романса звучит как отдельная, дополнительная пьеса, хуже или лучше сыгранная. На самом же деле Чайковский с большой исполнительской мудростью, доведя нарастание в мелодии до верхнего ля, придав ему характер временной остановки, ведет затем ее не к разрешению в тонику, а через глубокое падение на октаву переводит интонацию в неполное терцовое разрешение в нижнем регистре. Мелодия как бы тонет в звуках последнего бурного проведения темы, являющегося истинной кульминацией всего произведения, возникающего с новой, еще небывалой силой в рояле и развивающего ее интонации (см. нотное приложение). Столь же артистические требования предъявляются аккомпаниатору при исполнении всякого рода связующих частей, интерлюдий, объединяющих фразы исполнителя, добавочных мелодических образований, приходящих в полифоническое сочетание с мелодией. В идеале, оба партнера в своем взаимодействии должны сохранять непрерывность развития музыкальной мысли. Но и в тех произведениях, в которых музыкальное содержание аккомпанирующей партии, взятой отдельно, может показаться малозначительным, в момент совместного выступления художественные требования к концертмейстеру могут оказаться не только не меньшими, чем при исполнении сложной фактуры аккомпанемента, но даже большими. Для пианиста, привыкшего расценивать свое творческое соучастие лишь по степени сложности фортепианного сопровождения, произведения с так называемым «легким» аккомпанементом, где как бы «делать нечего»,

особенно опасны. Это особенно относится к произведениям, где сложное психологическое содержание или мелодика часто выражается в партии аккомпанемента в скупых аккордах, в сдержанных репликах рояля. В какое тяжелое положение попадает исполнитель в тех случаях, когда за роялем сидит «скучающий» партнер, которому «делать нечего». В подобных произведениях с «легким» аккомпанементом пианист полностью должен отказаться измерять свое мастерство по блеску фортепианной техники и сделать основой определения выразительности каждого звука внутреннее проникновение в содержание музыки. В чисто лирических произведениях, где центр выразительности лежит в плавном развертывании мелодии, ошибкой пианиста будет попытка возложить все выразительные задачи на солиста на том основании, что в сольной партии находится главное содержание произведения. Здесь уместно напомнить об одной, на первый взгляд малозаметной, но крайне важной детали ансамблевой игры: о единстве исполнительской басовой линии, сопутствующих ей аккордов и мелодии. Концертмейстер должен сжиться с мелодией ведущей партии, слиться с исполнительскими намерениями солиста. Лишь слитность баса с опорными звуками мелодии, слитность не только по времени, но и по характеру звучания, может обеспечить чистоту интонации певца или инструменталиста. Выразительное движение мелодии всегда связано с тончайшим *rubato*, придающим мелодии живое дыхание, интонационный смысл. Равнодушное протекание гармонического фона с формальной метричностью уничтожает тонкие психологические черты мелодического движения, а с ними и мелодию, «душу музыки». Фигурированное содержание аккорда должно формироваться гибко, оправдывая и укрепляя ритмические модификации мелодического движения, нарастания и спады мелодии, ее акценты. Из изложенного видно, насколько осуществление артистических задач связано со свободным владением навыками, необходимыми концертмейстеру. Без овладения ими, выполнение каждой из поставленных художественных целей наткнется с самого же начала на техническую невооруженность пианиста при подходе к тексту нового произведения. Уйдя в преодоление чисто технических трудностей, пианист не будет в силах осуществить даже самые ясные из своих исполнительских намерений в те сроки, которые обычно даются при подготовке новой программы. Добросовестное отношение к своему выступлению должно стать законом для него в каждом конкретном случае. Никогда не стоит упускать возможности практического знакомства с различными жанрами исполнительского искусства, стараясь расширить свой опыт и понять особенности каждого вида исполнительства. Лишь позже, через практику, определится та область, которая станет для него преимущественной сферой деятельности. Но предыдущий опыт не пропадет даром, так как в каждой избранной им области всегда будут встречаться в какой-то мере и элементы других жанров.

Работая с детьми, проводя совместные репетиции, концертмейстер стремится как можно полнее понять, услышать, почувствовать юных солистов. При этом психическая энергия их действий объединяется, порождая единое психоэмоциональное поле. Подобный уровень взаимодействия может быть продемонстрирован концертмейстером с необходимой для профессии развитой интуицией при минимуме совместных репетиций. Концертмейстер должен обладать вниманием особого рода. Оно является многоплоскостными и относится не только к игре собственной партии, но и к солисту или коллективу, как к главному действующему лицу. Все это должно восприниматься целостно и требует огромной затраты душевных и физических сил. Быстрота реакции, мобильность, воля и самообладание также являются важными составляющими в профессиональной деятельности концертмейстера. Если учащийся на концерте, экзамене забыл или перепутал музыкальный текст, концертмейстер не должен прекращать игру, он вовремя подхватит солиста и поможет довести произведение до конца. Более подробно об этом изложено в других разделах работы.

Чтение с листа как показатель профессиональной мобильности концертмейстера. Воспитание навыка быстрой ориентировки в фактуре фортепианного аккомпанемента

Весьма часто в чтении с листа хотят видеть главный признак профессионализма концертмейстера. Но при всем понимании важности умения свободно читать нотный текст, выдвигание этого умения в качестве главного принципа неубедительно. В учебной практике требуется быстрота ориентировки в нотном тексте, внимание к фразировке солиста, умение охватить характер и настроение произведения. Концертмейстер в силу специфики своей деятельности иногда не имеет достаточно времени на детальную работу. На практике случается порой во время концертного выступления читать с листа незнакомое произведение. Приобретается данный навык благодаря регулярной практике чтения нот с листа. Прочтению предшествует визуальное ознакомление с нотным текстом. Концертмейстер должен быстро понять художественный смысл произведения, самое характерное в его содержании; необходимо хорошо ориентироваться в форме, гармонической и метроритмической структуре сочинения, уметь отделить главное от второстепенного. Тогда появляется возможность читать текст не "нота за нотой", а крупными звуковыми комплексам. О таком механическом способе чтения нот, еще Ж.-Ж. Руссо в своем «Музыкальном словаре» 1767 г. писал: «Певец, который хорошо ощущает фразу, ее акцент, является человеком вкуса; наоборот, тот, кто не видит и не воспринимает

ничего, кроме отдельных нот, отдельных звуков долей такта, отдельных интервалов и не умеет вникать в смысл фраз, сколь бы ни был уверен и точен во всем остальном, является не чем иным, как горе-музыкантом» («Croquesol»). В Германии подобные приверженцы механического чтения нот называются *Notenfresser* (пожиратели нот). При этом способе затормаживается музыкальное мышление, а вместе с этим совершенно не активизируется и связанная неизбежно с мышлением музыкальная память.

Прочтение нотного текста должно быть одновременно и прочтением музыкального содержания, заключенного в этом тексте, только так чтение нот становится осмысленным актом. Пианист должен уметь быстро группировать ноты по их смысловой принадлежности (мелодической, гармонической) и в такой связи их и воспринимать. Такое восприятие сразу же активизирует музыкальное мышление и музыкальную память + и дает этим импульс творческому воображению музыканта. Введение в действие этих способностей в процессе восприятия нотного текста является мощным фактором образования слуховых представлений, т. е. первейшего условия превращения нотных знаков в музыку. При комплексном восприятии имеет место и то обстоятельство, что при этом координируется соотношение темпов восприятия и воплощения, которое возникает при механическом чтении нот. Чтение музыкального текста нота за нотой вгоняет процесс восприятия в несвойственную для мышления форму движения: замедленность и раздробленность. Итак, необходимо стремиться к прочтению нотного текста именно звуковыми комплексами. В психологии такое явление называется целостным или синтетическим восприятием. Этот навык дает понять структуру произведения, художественную идею и, соответственно его темп, характер, направленность образного развития, темброво-динамическое решение.

Трудно бывает тем пианистам, которые судорожно цепляются за все ноты, пытаясь исполнить всю фактуру. "Максимум музыки и минимум нот", - говорят опытные пианисты. Поэтому, упрощение фактуры - тот прием, который облегчает чтение с листа, и, которым обязательно надо пользоваться на практике. Чаще всего используют такие варианты упрощения фактуры: снятие подголосков, украшений, удвоений, отказ от каких-либо сложных гармонических фигураций и т.д. В связи с этим концертмейстер должен владеть навыками зрительного и слухового охвата всей партии. При чтении аккордовой фактуры важным моментом является точная зрительная фиксация тех нот, которые при смене гармонии остаются в следующем аккорде, т.к. они закрепляют пальцы пианиста в определенном диапазоне клавиатуры, и уже вокруг них идет варьирование основного текста.

Очень важно овладеть характерным для аккомпаниаторской деятельности навыком-умением ориентироваться в полной фактуре вокальных и инструментальных произведений с сопровождением рояля, изложенной на трех и более нотных станах. Этот навык требует более сложного вида внимания. Здесь быстрое определение гармонической основы составляет необходимое требование. Кроме того, пианист должен научиться, играя партию аккомпанемента, ясно и точно воспринимать партию солирующего голоса (певца или инструменталиста. При встрече с трудным текстом и необходимостью предварительного беглого с ним ознакомления, такую подготовительную работу следует проводить не путем раздельного изучения партий левой и правой руки, а путем изучения отдельных компонентов, несущих различные смысловые функции, гармонической основы, характера фигурации, мелодии, подголосков и т. д. Оставаясь при таком разборе в памяти играющего, эти компоненты затем без особого труда объединяются в слуховом представлении в виде целостного музыкального образа.

Различные виды транспонирования и формы их реализации. Подбор по слуху

Особое широкое применение транспонирование находит в вокальной практике, так как позволяет певцу исполнить вокальное произведение в удобной для него tessiture. Основным условием грамотного транспонирования аккомпанемента является мысленное его воспроизведение в новой тональности. Для этого необходимо четко проанализировать тональный и гармонический план, модуляции и отклонения, структуру аккордов и изменение фактуры. Комплексное восприятие и иных типовых связей нотного текста (секвенционных последовательностей, движения звуков параллельными интервалами, мелодическими и гармоническими, мелодических образований по типу мелизмов и т. д.) оказывает свое полезное действие при усвоении навыков транспонирования. Как практически приобрести эти навыки? В первую очередь-детальная работа над фактурой. Партию аккомпанемента надо проиграть отдельно и выделить ее гармоническую основу, сведя все звуки гармонического фона к ряду аккордов в их простейшем изложении. При этом выпускаются не только все внегармонические, колорирующие звуки гармонического фона, но и любые другие компоненты фортепианной партии, как, например, подголоски и другие полифонические образования. Это первая, простейшая форма изучения полной фактуры. По мере все более свободного овладения этой формой игры гармонической основы можно вводить элементы фактуры в их оригинальном изложении, распределяя фактуру аккомпанемента совместно с сольной партией между обеими руками, а позже

исполнять партию аккомпанемента в более полном виде, подводя такое изложение к форме фортепианной транскрипции. «Эти упражнения являются полезнейшим приемом для свободного в дальнейшем сопровождения солиста и вместе с тем увлекательной формой фортепианного исполнительства, стимулирующей развитие музыкальной фантазии и композиционной техники, и при наличии определенных творческих данных способствует переходу к практике импровизации, что важно при подборе аккомпанемента.» (Н. Крючков «Искусство аккомпанемента»).

Специфика работы концертмейстера в детских образовательных учреждениях предполагает необходимость обладания такими навыками, как подбор по слуху сопровождения к мелодии, элементарная импровизация вступления, проигрышей, заключения, варьирование фортепианной фактуры аккомпанемента при повторениях куплетов и т. д. Такие навыки понадобятся при разучивании народных и популярных детских песен, не имеющих нот с полной фактурой. Так же нужно изучить практически и особенности нотации сольных партий для различных инструментов обозначения флажолетов, штрихов и т. п., альтовый и теноровый ключи. Гармонизация мелодий по слуху – практический навык, требующий свободы построения и комбинирования на инструменте аккордовых структур и владения основными фактурными и ритмическими формулами сопровождения. Фактурное оформление подбираемого сопровождения должно отражать жанр и характер мелодии. Показателем художественного качества аранжировки является также умение комбинировать при необходимости формулы фактуры в одной и той же пьесе (сменить фактурную формулу в припеве, во втором эпизоде). Концертмейстер должен также овладеть навыком дублирования вокальной мелодии фортепианной партией. Это требует значительной перестройки всей фактуры и часто требуется в работе с учащимися младшего возраста. Все вышесказанное предполагает наличие у концертмейстера хорошо развитого мелодического и особенно гармонического внутреннего слуха.

Особенности работы концертмейстера при исполнении клавиров

Умение ввести в исполнение целенаправленные изменения полезно для концертмейстера еще в одном отношении. Не всегда репертуар, исполняемый аккомпаниатором, бывает ему технически доступен, не всегда пианист имеет достаточно времени, чтобы овладеть технической стороной исполнения в совершенстве. Далеко не всегда фортепианное переложение оркестровой фактуры достаточно удобно с точки зрения фортепианной техники. Бывают крайне неудобные и даже трудно исполнимые

переложения. В таких случаях, ввести в исполнение целенаправленные изменения просто необходимо, особенно при игре оперных, инструментальных клавиров, сохраняя все существенное для передачи смысла музыки доброкачественным исполнением. Часто подобные изменения полезны не только в целях упрощения фактуры, но и для достижения лучшей звучности. Достаточный опыт в игре гармонической основы является надежной опорой при создании новых вариантов фортепианного переложения клавира. В инструментальных произведениях точное воспроизведение солирующей партии на рояле часто невыполнимо, особенно если мы имеем дело с виртуозными пьесами. В таких случаях рояль должен служить лишь вспомогательным средством при предварительном просмотре произведения, для того чтобы создать мысленно ясное представление об интонационном содержании партии солирующего инструмента. Нужно, помощью рояля выявить принципы построения пассажей, определить их опорные звуки в их соотношении с гармонической основой и таким путем настолько ознакомиться с общей фактурой произведения, чтобы при встрече с солистом иметь возможность во время исполнения следить за его партией. Все описанные выше виды тренировки имеют целью воспитать навык быстрого возникновения мысленного представления о звучании сольной партии или партии ансамбля на основе прочтения нотного текста. Чем свободнее оперирует пианист разобранными выше навыками, чем быстрее и точнее возникают слуховые представления при прочтении нотного текста, тем с большим успехом он может осуществлять функции аккомпаниатора во всем разнообразии их практического применения. Конечно, эти навыки сами по себе не исчерпывают мастерства аккомпанемента, но вооруженный ими пианист свободнее в профессиональном отношении осуществляет свои артистические намерения, сознательнее подходит к решению своих исполнительских задач.

Работая в старших классах струнных смычковых и духовых инструментов, концертмейстер должен обратить внимание на специфику исполнения переложений оркестровых партий в инструментальных концертах. Некоторые аккомпанементы хоровых произведений тоже являются фортепианными переложениями (клавирами) оркестровых партитур. "Клавир является произведением, рожденным не для рояля, а переложением, единственной возможностью изображения оркестровой партитуры на одном инструменте," - писал Е. Шендерович. Специфика клавиров состоит в том, что композиторы, создавшие замечательные оркестровые партитуры, в работе над клавиром часто не учитывали особенности пианизма, перенасыщая фортепианную фактуру, затрудняя естественное и непосредственное исполнение фортепианной партии клавира. Поэтому концертмейстерам необходимо упрощать эту фактуру, не в ущерб музыке, опираясь на личный опыт, изобретательность и владение элементами импровизационности.

Среди более конкретных пианистических рекомендаций обозначим следующий ряд:

- более удобное распределение рук (например, собрать весь гармонический фон в левой руке, оставив правой одну или две гармонических ноты, и это сразу придаст ей большую свободу и эластичность, а играемой мелодии -большую выразительность);
- если голоса распределяются далеко друг от друга, можно менять фактуру так, чтобы наиболее важная в мелодическом отношении нота стала удобной для исполнения, чередование рук в случаях, когда плавность мелодического хода нарушается неудобствами аппликатуры;
- повторяющиеся ноты редко удобны, поэтому их можно распределить между руками, ломаные октавы можно исполнять также *martellato*;
- тремоло и сокращенную запись метрически ровных последовательностей нужно строго дифференцировать, и сначала показывать весь аккорд, а потом чередовать его части;
- интервальные и аккордовые последовательности можно упростить для достижения нужного темпа и блеска в легких и непринужденных пассажах.

Перед концертмейстерами, исполняющими клавиры, возникают трудности не только фактурного порядка. Не менее важными становятся вопросы звукоизвлечения (в плане приближения к тембрам оркестровых инструментов). Говоря о многотембровости фортепианного звучания нужно сделать акцент на степень музыкальной одаренности концертмейстера, его умение воплотить на рояле различные тембральные краски. В этих случаях пианисту желательно ознакомиться с оркестровой партитурой сочинения и звукозаписью, чтобы иметь представление об оркестровых красках оригинальной версии. Нужно стремиться передать тембровую окраску тех или иных инструментов. Следует учесть, что многие темпы при исполнении на рояле несколько «сдвигаются». Обусловлено это невозможностью достигнуть протяженности звучания аналогичной оркестровой. Атака звука у пианиста, безусловно, более определенная, чем у любой оркестровой группы. Необходимо учитывать еще один важный момент. Пытаясь воплотить на рояле «объемное» оркестровое звучание (особенно в кульминациях), концертмейстеру важно не допустить форсированного, жесткого звука при игре *fortissimo*, соизмерять звучание фортепиано с возможностями солиста или хора. Инструментальные концерты, как правило, имеют двойную экспозицию и возникает необходимость сделать купюру. Признак хорошей купюры - ее незаметность. В произведениях, имеющих выдающуюся ценность, желательно совсем обойтись без купюр.

В классе духовых инструментов

Особенностью работы концертмейстера в классе духовых инструментов является понимание специфики каждого инструмента в отдельности.

Духовые инструменты делятся на группы деревянных духовых и медных инструментов. К группе деревянных духовых относятся: флейта, гобой, кларнет, фагот, саксофон. Флейта обладает самым высоким в своей группе звуком и превосходит другие инструменты по техническим возможностям. Учитывая большие виртуозные возможности флейты, концертмейстеру важно иметь тонкую слуховую ориентацию, так как их возможность превышает подвижность человеческого голоса. Гобой самый заметный инструмент по колористической особенности звучания, лучше всего звучит в среднем регистре. У кларнета тембр более открытый, бархатистый, грудной. При исполнении в низком регистре от исполнителя требуется очень мягкая игра, фортепиано в этом случае должно звучать очень деликатно. Фагот наиболее низкий по тембру из деревянных духовых, в разных регистрах звучит по-разному, от этого меняется и громкость звучания. Саксофон имеет широкий диапазон звучания, тембр мягкий, певучий, но энергичный, обладает большой силой звука.

К группе медных духовых инструментов относятся валторна, труба, тромбон, туба, тенор, баритон, альт. Валторна обладает звуками большой силы, но звук не такой открытый и звонкий, как у других медных инструментов. Труба – самый яркий по тембру инструмент, большой силы и яркости достигает в верхнем регистре. Звучность тромбона велика, тембр меняется от мрачного характера к более мужественному и светлому по мере повышения звука. Самый низкий инструмент из группы медных духовых с суровым тембром звука – туба. Игра с тубой представляет особую сложность, так как звучание находится на пределе слуховой дифференциации, поэтому требуется осторожное исполнение басов. Основопологающим фактором работы с учащимся является понимание организации дыхания. При аккомпанементе духовым инструментам пианист должен учитывать возможности аппарата солиста и принимать во внимание моменты взятия дыхания при фразировке. Также необходимо контролировать частоту строя духового инструмента с учетом разогрева. В работе с медными духовыми инструментами есть свои особенности. Они касаются нестандартного типа настройки (несовпадение соотношения реального звучания и нотной записи). Для настройки обычно используется нота до, то есть концертмейстер должен дать для настройки си-бемоль. Разучивая с учащимся его партию, концертмейстер должен транспонировать ее в реально звучащую тональность. Особенность медных инструментов заключается в использовании мундштука, следовательно, прерывания воздушного столба за счет напряжения губ исполнителя. Для

того чтобы не допустить перенапряжения губ, требуется разогрев мышц губ путем разыгрывания –исполнения длинных нот, гамм и арпеджио, занятия должны проходить строго регламентированно. Конструкция медных духовых инструментов (широкий воздушный столб, большой раструб, особый сплав металла) такова, что они имеют самое мощное звучание из всей группы духовых инструментов. Как правило, фортепианная партия для них отличается насыщенной фактурой, динамичностью и требует хорошей технической оснащенности и регулярного поддержания пианистической формы.

Духовые инструменты одноголосны по своей природе, поэтому на концертмейстера ложится важная роль: донести до учащегося основные гармонические и тембровые звучания. Очень важно воспитать в учащемся умение слышать и контролировать голос и интонацию своего инструмента, а также слышать сопровождающую партию. Здесь важна творческая инициатива концертмейстера, который не просто сопровождает инструмент, но и помогает правильно понять структуру и композицию данного произведения, глубже вникнуть в смысл композиторского замысла. При знакомстве с произведением имеет смысл проиграть обе партии с упрощением фортепианной фактуры, оставляя гармоническую основу. Часто аккомпанемент для духовых инструментов изобилует виртуозными пассажами, двойными нотами, аккордовыми последовательностями. Все это требует регулярной работы над совершенствованием пианистических навыков, а также грамотного и оправданного упрощения фактуры, о чем шла речь в предыдущих разделах.

Роль концертных выступлений, проблема сценического волнения

Выступления перед аудиторией на зачетах, академических, классных концертах, экзаменах, конкурсах, фестивалях – важная и неотъемлемая часть образовательного процесса. Роль концертных выступлений велика. Для учеников они носят воспитательный характер, заставляют проявлять характер и волю, концентрируют внимание и самоконтроль. "Даже если они (ученики) не станут артистами, то на родительских и академических концертах они почувствуют захватывающий дух сцены, они будут заниматься, гордиться собой, им будет к чему стремиться дальше, - говорил Л. Баренбойм - познать артистическое самочувствие полезно всем, это пригодится в любой работе». В последнее время особое внимание стало уделяться изучению психологических сторон деятельности исполнителя. Очень важной является проблема формирования эмоционально-волевых качеств в повседневной работе с учащимися и подготовке их к концертному выступлению. В работе важна увлеченность. Если состояние увлеченности постоянно сопровождало репетиционные занятия и было закреплено за игровыми движениями, то в

процессе концертного выступления оно перейдет в состояние вдохновения. Вся работа, которая велась учеником над музыкальным произведением в классе и дома, проходит «испытание на прочность» в условиях публичного выступления; оно определяет меру выученности материала, психологическую устойчивость ребенка и многое другое. Исполнительское поведение требует особого воспитания, которое начинается с первых классных концертов, в которых принимает участие маленький музыкант, учитывая, что дети младшего возраста с удовольствием играют перед своими сверстниками и родителями, практически не волнуясь. Важно понимать, что состояние, которое именуют "концертным или эстрадным" волнением-явление положительного порядка. Педагог совместно с концертмейстером обязан так вести учебный процесс, чтобы ученик воспринимал выступление как некое поощрение, как праздничный процесс, а не повинность. К сожалению, неудачное выступление на концерте может стать "психологической травмой", нарушающей дальнейшее продвижение ученика.

Полезно изучить личностные особенности ребенка, отрицательные и положительные стороны его психики, характера, эмоционально -волевой сферы. Необходимо определить и тип темперамента ученика.

Сангвиник – быстро увлекается, и так же быстро остывает, играет ярко, не склонен к глубине. Не обижается на критику, но быстро забывает её. Недорабатывает текст.

Холерик - волнуется сильно, увлечённо играет, если пьеса нравится, и может сыграть даже лучше, чем на репетиции. Замечания вызывают злость, обиду, ищет причины вовне, если неудачно выступил.

Флегматик – тугодум. Уравновешен, настойчив, трудолюбив, трудоспособен. Но мало эмоционален. Замечания принимает деловито, молча, не спорит.

Меланхолик – малоработоспособен, быстро утомляется, замечания принимает болезненно. Эмоционален, неудачи переживает долго.

Концертные и экзаменационные выступления пианиста с учениками-солистами требуют также особой и тщательной подготовки со стороны концертмейстера. Выйдя на сцену, он должен подготовиться к игре раньше своего младшего партнера, если они начинают одновременно. Нужно еще в классе, научить учащегося показывать концертмейстеру начало игры. Иногда пианисту бывает необходимо самому показать вступление, но делать это надо в порядке исключения. Ученик, который привык к концертмейстерским показам, отвлекается от самостоятельности и теряет необходимую для солиста инициативу. Концертмейстеру не следует диктовать свою волю солисту во время концертного исполнения, задавая и выдерживая жесткий темп и ритм. Концертмейстер и педагог должны стремиться выявить инициативу ученика. Наиболее распространенным

недостатком ученической игры является «спотыкание», и концертмейстер должен быть к нему готов: знать, в каком месте текста он сейчас играет, помочь сделать эту погрешность менее незаметной. Более каверзной является другая типично детская ошибка: пропустив несколько тактов, «добросовестный» ученик возвращается назад, чтобы сыграть все пропущенное. Даже опытный концертмейстер может растеряться от такой способности, но необходимо сохранять ансамбль с учеником, несмотря на любые сюрпризы. Бывают и внезапные остановки, когда ребенок путается в тексте или просто его забывает. Во избежание такой ситуации лучше обговаривать до концерта, с каких мест можно возобновить исполнение. Концертмейстер хора часто оказывается в ситуации, когда нет возможности репетировать в концертном зале накануне выступления, и пианист вынужден приспособливаться к акустике зала, звучанию хора и рояля прямо во время выступления. В этом случае концертмейстеру необходимо проявить исполнительскую волю, мобилизовать свое внимание, контролировать звуковой баланс.

Успех выступления зависит от предварительной самостоятельной работы концертмейстера, которую нужно рассматривать, как повседневный, упорный и терпеливый труд. Необходимо также развивать свою исполнительскую память, т.к. наиболее неудобные в пианистическом плане места в фортепианной партии иногда рекомендуется учить наизусть. "На эстраде надо только слушать себя и следить за логикой исполнения. Исходная точка создается раньше",- говорил К.Н. Игумнов. Для концертмейстеров роль концертных выступлений не менее значима. Чем чаще он музицирует на эстраде, тем меньше у него страх перед аудиторией, боязнь ошибиться, забыть ноты. Остановка игры концертмейстера равносильна провалу. Однако, все мы остаемся живыми людьми, и человеческий фактор подчас может сыграть негативную роль, поэтому в практике такие ситуации случаются по целому ряду причин. Не надо впадать в депрессию, переживания, самоукорение и т.п., а всего лишь необходимо тщательно проанализировать случившееся, понять причинно-следственную связь, чтобы в дальнейшем успешно преодолевать аналогичные обстоятельства.

Заключение

Концертмейстерство является видом деятельности, где педагогика и исполнительство могут взаимодействовать и взаимодополнять друг друга при условии наличия необходимого психологического фундамента-интуиции. Триединство педагогики, исполнительства и психологии - взаимосвязанные компоненты работы концертмейстера

Работа концертмейстера в детских образовательных учреждениях включает в себе и чисто творческую (художественную), и педагогическую деятельность.

Мастерство концертмейстера глубоко специфично. Оно требует от пианиста не только огромного артистизма, но и разносторонних музыкально-исполнительских дарований, владения ансамблевой техникой, знания основ певческого искусства, особенностей игры на различных инструментах, также отличного музыкального слуха, специальных музыкальных навыков по чтению и транспонированию различных партитур, по импровизационной аранжировке на фортепиано.

Деятельность концертмейстера требует от пианиста применения многосторонних знаний и умений по курсам гармонии, сольфеджио, полифонии, истории музыки, анализа музыкальных произведений, вокальной и хоровой литературы, педагогики - в их взаимосвязях.

Для педагога по специальному классу - концертмейстер - правая рука и первый помощник, музыкальный единомышленник. Для солиста (инструменталиста) - концертмейстер - наперсник его творческих дел; он и помощник, и друг, и наставник, и тренер, и педагог. Право на такую роль может иметь далеко не каждый концертмейстер - оно завоевывается авторитетом солидных знаний, постоянной творческой собранностью, настойчивостью, ответственностью в достижении нужных художественных результатов при совместной работе с солистами, в собственном музыкальном совершенствовании.

Полноценная профессиональная деятельность концертмейстера предполагает наличие у него комплекса психологических качеств личности, таких как большой объем внимания и памяти, высокая работоспособность, мобильность реакции и находчивость в неожиданных ситуациях, выдержка и воля, педагогический такт и чуткость.

Специфика работы концертмейстера в детской школе искусств требует от него особого универсализма, мобильности, умения в случае необходимости переключиться на работу с учащимися различных специальностей. Концертмейстер должен питать особую, бескорыстную любовь к своей специальности, которая (за редким исключением) не приносит внешнего успеха - аплодисментов, цветов, почестей и званий. Он всегда остается «в тени», его работа растворяется в общем труде всего коллектива.

Как известно, концертмейстер должен слышать произведение объемно – и по вертикали, и по горизонтали. Вот почему так часто выступает принцип самоограничения, когда приходится отступить на второй план ради выявления главного, основного, во имя целого. А для этого требуется опыт, мастерство, знание стиля композитора, ясное понимание формы исполняемого произведения. Тщательное прочтение нотного и словесного текстов, безукоризненное следование динамическим оттенкам и темпам, внимание к точному выполнению ритма, логической акцентировке, интонационной чистоте – таковы основные задачи концертмейстера. Выполнение их дает возможность совместно с солистами участвовать в воплощении творческого замысла композитора, передать слушателям образ произведения правдиво, одухотворенно, выразительно и ярко. Концертмейстеру приходится приспосабливаться к творческой манере многих преподавателей, в классах которых он работает. Многообразие требований повышает его профессиональную компетентность. Концертмейстер должен быть готов ко всему: всевозможным импровизациям, подсказке забытого слова, подыгрыванию мелодии (если солист не держит тональность), проведению урока с учеником без преподавателя по специальности. Область концертмейстерской практики для многих пианистов является творческой потребностью, влияет самым благотворным образом на дальнейшее совершенствование художественной индивидуальности. Исполнительский труд концертмейстера часто преходящ, сиюминутен, неуловим. В этом его сложность и благородство. Таким образом, в работе концертмейстера объединяются педагогические, творческие и психологические функции и их трудно отделить друг от друга в учебной, концертной и конкурсной деятельности.

Педагогическая сторона концертмейстерской работы требует от пианиста, помимо исполнительского опыта, ряда специфических навыков и знаний из области смежных исполнительских искусств, а также педагогического чутья и такта.

Только с уверенным в себе и профессиональным концертмейстером ученик чувствует помощь и опору в игре.

Концертмейстер – это призвание, которое по своему предназначению сродни труду педагога. Работа концертмейстера уникальна и увлекательна, его роль в образовательном и творческом процессах неоспоримо велика.

Приложение

Выдержки из книги «Опыт изложения правильного способа игры на клавикорде» Филиппа-Эммануила Баха. Перевод А. Крючкова, Берлин 1762г.

Из «Введения»

Особенно следует порекомендовать прилежное слушание хорошей музыки, обращая преимущественное внимание на хороших аккомпаниаторов. Этим путем воспитывается и приучается к вниманию ухо.

Из § 17. При таком точном внимании не будет пропущена равнодушно ни одна из красот музыки. Сразу же бросается в глаза, как один музыкант прислушивается наивнимательнейшим образом к другому и, руководясь этим, организует свое исполнение для того, чтобы совместными усилиями достигнуть желаемых результатов. Такое вслушивание необходимо при любом музицировании, а, следовательно, и при аккомпанементе.

Из раздела «Об интерпретации»

§ 2. Чем в произведении меньше исполнителей, тем утонченнее должен быть аккомпанемент. Следовательно, соло или сольная ария дают наилучшую возможность судить об аккомпаниаторе. Здесь должна быть проявлена величайшая чуткость, для того чтобы намерения солиста были осуществлены обоими партнерами. Я даже не знаю, не принадлежит ли в этом смысле большая честь аккомпаниатору, чем тому, кому он аккомпанирует. Последний, возможно, потратил много времени для того, чтобы добиться самостоятельно, как это теперь принято, хорошего исполнения своей пьесы, и все же, несмотря на это, не можете уверенностью рассчитывать на успех у понимающих слушателей, ибо его исполнение должно быть сперва еще оживлено аккомпанементом.

Аккомпаниатор же, наоборот, часто едва имея время, чтобы хоть бегло просмотреть пьесу, обязан, несмотря на это, сразу же уметь поддержать и способствовать полному достижению художественного эффекта, которого солист добивался с такой затратой сил и времени. И в то же время солист-инструменталист или певец обычно принимает все аплодисменты на свой счет, ничего не уделяя из них своему аккомпаниатору. Что ж, он и прав: ведь именно ему и известны те рутинные трюки, благодаря которым эти браво действительно принадлежат исключительно ему одному.

Из § 3. Красота хорошего аккомпанеента состоит не в обильных замысловатых украшениях и не в громыхании, применяемых без всяких на то указаний. Нужно ясно отличать силу forte в tutti от силы forte в solo. В последнем случае должно быть в точном соответствии с солирующим голосом, в первом же может быть значительно большим.

Если в главной партии встречается длинная выдержанная нота, которая согласно правилам интерпретации должна начинаться с pp, постепенно нарастать в силе до ff и опять стихать, то аккомпаниатор следует за этим самым точнейшим образом, он должен нарастать и падать в звучности одновременно с солистом, не раньше и не позже.

Из раздела «О некоторых тонкостях аккомпанеента»

§ 3. Наиболее часто встречающееся определение, когда хотят отметить мастерство хорошего аккомпаниатора звучит так: он аккомпанирует чутко. В этой похвале заключен многообразный смысл и ею хотят высказать приблизительно следующее: аккомпаниатор умеет хорошо разбираться в произведении и построить свое исполнение в соответствии с содержанием пьесы, с характером ее звучности, с составом исполнителей, с размерами помещений, с составом аудитории и т.д. С величайшей скромностью он старается помочь достигнуть желаемого успеха всем, кому он аккомпанирует, даже, если по своим артистическим возможностям он их превосходит. Эту скромность он особенно проявляет в отношении лиц, не являющихся профессионалами. Он предпочитает лучше выдвинуть их на первый план, чем затмить своим превосходством. Кроме того, он умеет проникнуть в намерения композитора и исполнителей; он старается эти намерения поддержать и укрепить. Он быстро схватывает все художественные эффекты как в отношении общих исполнительских задач, так и сопровождения, поскольку этого требует содержание пьесы. Но в то же время эти эффекты он применяет очень бережно, чтобы не помешать инициативе своих партнеров; с этой целью он не демонстрирует ежеминутно свое мастерство, но пользуется им очень экономно и только в необходимых случаях. Он не должен переоценивать свою ученость и никогда не забывать, что он только аккомпанирует, но не руководит, он должен знать, что хороший аккомпанеент оживляет исполнение пьесы и что, наоборот, самый лучший исполнитель невероятно теряет из-за плохого сопровождения, ибо все его художественные намерения совершенно искажаются, а самое главное, что этим он выбивается из артистического состояния, в котором находился. Одним словом, чуткое аккомпанирование требует хорошей музыкальной души, наделенной разумом и доброй волей.

§ 4. Аккомпанировать чутко означает подчас уметь быть снисходительным к ошибкам других и уступать им. Часто этого требует вежливость, часто и необходимость как,

например, если многоголосное произведение должно быть прилично исполнено несколькими исполнителями, которые обладают в то же время неравными способностями. В этих случаях более сильные исполнители, а, следовательно, и аккомпаниатор, должны уступать более слабым.

§ 5. Чутко аккомпанировать означает идти навстречу некоторым вольностям, которые допускают иной раз исполнители главной партии. Последние имеют обыкновение при украшениях или варьировании мелодии отступать от авторского текста даже без особой на то необходимости. Это может иметь место даже у самого культурного исполнителя, если он знает, что его партнером является способный аккомпаниатор и поэтому он может отдаться настроению с наибольшей свободой. Эти вольности проистекают не из незнания, а из сознания собственной суверенности и касаются лишь некоторых деталей, не требующих от опытного аккомпаниатора ничего, кроме некоторого внимания.

Список литературы

1. Люблинский, А.П. Теория и практика аккомпанемента: Методологические основы. - Л.: Музыка, 1972.
2. Живов, Л. Подготовка концертмейстеров-аккомпаниаторов в музыкальном училище// Методические записки по вопросам музыкального образования. М., 1966.
3. Коробова, О.Я. Антиципация в структуре художественно-творческой деятельности концертмейстера. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.09 Теория и история искусств. г. Саратов, 2011.
4. Крючков, Н. Искусство аккомпанемента как предмет обучения Л., 1961.
5. Кубанцева, Е.И. Концертмейстерский класс: Учебное пособие - М.: Издательский центр «Академия», 2002.
6. Мур, Дж. Певец и аккомпаниатор: Воспоминания. Размышления о музыке. Перевод с англ. Предисловие В.И. Чачавы - М.: «Радуга», 1987.
7. Нестеренко, Е. Размышление о профессии - М.: Искусство, 1985.
8. Островская, Е.А. Концертмейстерское искусство: педагогика, исполнительство, психология. / Научный журнал ISSN 1812-7339 Фундаментальные исследования №1 / Культура и искусство, стр. 106-107, 2009.

9. Шендерович, Е.М. О преодолении пианистических трудностях в клавирах: Советы аккомпаниатора. – М.: Музыка, 1987.
10. Шендерович, Е.М. В концертмейстерском классе: Размышления педагога. - М.: Музыка, 1996.
11. Энциклопедический словарь юного музыканта. Москва. Педагогика. 1985.
12. Урываева С. Заметки о работе концертмейстера-пианиста ... Сборник научных трудов / Отв. ред. Т. Воронина. Л.: Изд-во ЛОЛГК, 1986г.
<https://docplayer.ru/71603307-Koncertmeysterskiy-klass.html>

ЗОЛОТОЙ
РЕПЕРТУАР
ВАЛТОРНИСТА



THE HORNIST'S
GOLDEN
REPERTOIRE

ПЬЕСЫ
ДЛЯ ВАЛТОРНЫ И ФОРТЕПИАНО

Учебное пособие

Переложение и составление Г. АВИКА

Клавир и партия

PIECES
FOR FRENCH HORN AND PIANO

Educational aid

Arranged and compiled by G. AVIK

Piano score and part

2

КОМПОЗИТОР • САНКТ-ПЕТЕРБУРГ



COMPOSITOR • SAINT PETERSBURG

Генрих Авик (р. 1936) — валторнист, педагог, ученик Михаила Николаевича Буяновского.

Генрих Рудольфович — один из ведущих преподавателей по классу валторны в Санкт-Петербурге. Всю свою жизнь посвятил воспитанию молодых музыкантов. Более 50 лет преподает во Дворце творчества юных; в настоящее время — также в Музыкальном колледже им. Н. А. Римского-Корсакова и Средней специальной музыкальной школе при Петербургской консерватории.

Г. Р. Авик сделал множество переложений для валторны и для ансамбля валторн, значительно обогатив учебный репертуар валторнистов.

Предлагаемый сборник включает пьесы композиторов разных времен и народов и адресован учащимся детских музыкальных школ и музыкальных колледжей.

*Анатолий Сухоруков,
заслуженный артист России,
профессор Санкт-Петербургского
государственного университета
культуры и искусств*

Genrikh Rudolfovich Avik (born in 1936) is the distinguished master of French horn, pupil of Mikhail Nikolayevich Buyanovsky.

Genrikh Avik is one of the leading teachers of the French horn, having bred up generations of young musicians. More than half a century he lectures in the Palace of Young Musicians. Avik also practices in the Rimsky-Korsakov Music College and the secondary music school at the conservatoire.


Numerous arrangements and transcriptions are made by professor Avik, who does not stop enriching the French horn repertoire.


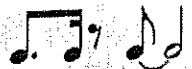
This exact educational collection embraces diverse pieces, arrangements and ensembles by different authors of the past and contemporaneity — that would be most useful for French horn classes in music schools and colleges.

*Anatoly Sukhorukov,
Honoured Artist of Russia,
professor of the St. Petersburg
Culture and Arts' University
Translated by Asya Ardova*

Методические рекомендации

Основной задачей педагога-музыканта является формирование у учащихся художественного мышления, эмоционального восприятия музыкального материала. Работая с учеником, педагог должен добиваться не только точного воспроизведения нотного материала, но и осмысленной передачи характера музыки. Очень важно научить вслушиваться в музыкальную ткань произведения, обращать внимание на штрихи, средства выразительности, темпоритмическую структуру. Работая над фразировкой, следует исходить из логического смысла, из живого, естественного «дыхания» музыкальной фразы.

Объединенный в этом сборнике музыкальный материал способствует решению ряда педагогических задач. При разучивании эстрадно-джазовых произведений следует обратить внимание на управление временем, *rubato*. Так, например, в «Колыбельной» Дж. Гершвина ритмическая фигура  может быть сыграна более широко и распевно. Такой же пунктир в пьесе «Любимый мой» дает простор фантазии и может исполняться *rubato* в зависимости от вкуса и представлений педагога и ученика.

Важную смысловую нагрузку несут синкопы. Таковы плавные нисходящие скачки на сексту в «Лунной серенаде» Г. Миллера, синкопированные повторяющиеся ноты и секундные ходы в «Колыбельной» Дж. Гершвина, в пьесе «Мой путь» К. Франсуа. Акцентирование слабых долей добавляет музыкальным образам экспрессии, выразительности, привлекает внимание слушателя. Важно, чтобы учащийся ощутил в кантилене опору на слабую долю и воспроизвел ее, грамотно подавая дыхание. Задорными и яркими должны стать межтактовые синкопы в пьесе Дж. Хермана «Хелло, Долли», а небольшое изменение ритмического рисунка с  на  придаст дополнительную остроту и образность мелодике пьесы Г. Миллера «Маленький коричневый кувшинчик».

Особое место в музыкальном воспитании инструменталистов занимает подключение гармонического слуха, развитие его, в том числе на основе джазовых гармонических комплексов. Так, переложение для квартета валторн вышеупомянутой пьесы «Маленький коричневый кувшинчик» требует большого внимания учащихся к стройности звучания инструментов, к организованности в ансамблевой игре и к единству музыкального мышления. Методическая же ценность этой пьесы заключается в том, что благодаря узкому диапазону (в пределах полутора октав) ее могут исполнять в ансамбле ученики начальной стадии обучения.

ХИТЫ XX ВЕКА
ДЛЯ ВАЛТОРНЫ И ФОРТЕПИАНО

Учебное пособие

Переложение и составление Г. Авика
Редакция А. Сухорукова

XX CENTURY HITS
FOR HORN AND PIANO

Educational aid

Arranged and compiled by G. Avik
Edited by A. Sukhorukov

Клавир и партии
Piano score and parts

Подготовлено в соответствии
с Федеральными государственными требованиями (ФГТ)

k

КОМПОЗИТОР • САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
2020

ХИТЫ XX ВЕКА
ДЛЯ ВАЛТОРНЫ И ФОРТЕПИАНО

XX CENTURY HITS
FOR HORN AND PIANO

Клавир и партии
Piano score and parts



КОМПОЗИТОР • САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
COMPOSITOR • SAINT PETERSBURG

УДК 788.41
ББК 85.957.32
Х52

Х52 **Хиты XX века для валторны и фортепиано** : учебное пособие / перел. и сост. Г. Авики ; ред. А. Сухорукова. — Клавир и партии. — СПб. : Композитор • Санкт-Петербург, 2020. — 60 с., 5 парт. с разд. паг. (28 с.). — Тит. л. парал. рус., англ. — ISMN 979-0-3522-1489-7.

Цель настоящего издания — пополнить учебно-педагогический репертуар музыкантов-валторнистов для работы с детьми разных возрастов и разной степени подготовки. Материал пособия представляет собой переложения известных эстрадно-джазовых и классических произведений и рассчитан как на работу в классе, так и на концертное исполнение. Пособие предлагается в помощь педагогам-валторнистам, работающим в музыкальных училищах, а также в широком спектре учреждений дополнительного образования: в детских музыкальных школах, детских школах искусств, домах детского и юношеского творчества, музыкальных студиях и кружках.

The purpose of this publication is to add new materials to the horn repertoire for children of different ages and different degrees of training. The material in this album consists of transcriptions of famous classical and jazz works and is intended for both classroom work and concert performance. The album is offered as a help to horn teachers who work in music colleges, as well as in a wide range of other music education institutions: children's music schools, children's art schools, music studios, etc.

УДК 788.41
ББК 85.957.32

ХИТЫ XX ВЕКА ДЛЯ ВАЛТОРНЫ И ФОРТЕПИАНО

Учебное пособие

Переложение и составление Генриха Рудольфовича Авики

Редакция Анатолия Кузьмича Сухорукова

Клавир и партии

Оформление обложки А. Е. Смирновой. Редактор Я. В. Горбатовская. Технический редактор А. А. Красивенкова.

Корректоры О. Б. Одёрышева, А. Е. Моносов. Английский текст Л. В. Граумана.

Нотный набор и макет Я. В. Горбатовской.

Формат 60×90 1/8. Бум. офс. Гарн. Minion. Печ. л. 11,0. Уч.-изд. л. 12,5.

Издательство «Композитор • Санкт-Петербург»
190000, Санкт-Петербург, Большая Морская ул., 45
тел./факс: +7 (812) 314-50-54, 312-04-97
e-mail: market@compozitor.spb.ru
www.compozitor.spb.ru

Филиал издательства нотный магазин «Северная лира»
191186, Санкт-Петербург, Невский пр., 26
тел./факс: +7 (812) 312-07-96
e-mail: severlira@mail.ru

Отпечатано в издательстве «Композитор • Санкт-Петербург»

ISMN 979-0-3522-1489-7
Гос. № 7464

© Г. Р. Авик, переложение, составление, 2020
© Композитор • Санкт-Петербург, 2020

Содержание

Э. Горковенко. Предисловие.....	4
Э. Горковенко. Методические рекомендации.....	5

ПЕРЕЛОЖЕНИЯ ДЛЯ ВАЛТОРНЫ И ФОРТЕПИАНО

Дж. Гершвин. КОЛЫБЕЛЬНАЯ. Из оперы «Порги и Бесс».....	7
Дж. Гершвин. ЛЮБИМЫЙ МОЙ.....	10
Г. Миллер. ЛУННАЯ СЕРЕНАДА.....	12
Дюк Эллингтон. КАРАВАН.....	14
К. Франсуа. МОЙ ПУТЬ.....	18
М. Легран. БУДУ ЖДАТЬ ТЕБЯ. Из кинофильма «Шербурские зонтики».....	23
Дж. Пьерпонт. БУБЕНЧИКИ.....	26
Ф. Лоу. Я ТАНЦЕВАТЬ ХОЧУ. Из мюзикла «Моя прекрасная леди».....	28
Дж. Херман. ХЕЛЛО, ДОЛЛИ. Из одноимённого мюзикла.....	34
А. Хачатурян. ТАНЕЦ С САБЛЯМИ. Из балета «Гаянэ».....	39
И. Дунаевский. МАРШ ЭНТУЗИАСТОВ. Из кинофильма «Светлый путь».....	46
В. Соловьёв-Седой. ПОДМОСКОВНЫЕ ВЕЧЕРА. Из кинофильма «В дни Спартакиады».....	51

ПЕРЕЛОЖЕНИЯ ДЛЯ АНСАМБЛЯ ВАЛТОРН И ФОРТЕПИАНО

Дюк Эллингтон. КАРАВАН.....	54
Г. Миллер. МАЛЕНЬКИЙ КОРИЧНЕВЫЙ КУВШИНЧИК.....	58

Contents

TRANSCRIPTIONS FOR HORN AND PIANO

G. Gershwin. LULLABY. From "Porgy and Bess" opera.....	7
G. Gershwin. THE MAN I LOVE.....	10
G. Miller. MOONLIGHT SERENADE.....	12
Duke Ellington. CARAVAN.....	14
C. François. MY WAY.....	18
Michel Legrand. I WILL WAIT FOR YOU. From "Cherbourg Umbrellas" soundtrack.....	23
J. Pierpont. JINGLE BELLS.....	26
F. Loewe. I WANT TO DANCE ALL NIGHT. From the "My Fair Lady" musical....	28
J. Herman. HELLO, DOLLY. From the musical of the same name.....	34
A. Khachaturian. SABRE DANCE. From "Gayane" ballet.....	39
I. Dunayevsky. ENTHUSIASTS' MARCH. From the soundtrack to "Svetly Put" ("Bright Way").....	46
V. Soloviev-Sedoy. MOSCOW NIGHTS. From soundtrack to the "Spartakiada Days".....	51

TRANSCRIPTIONS FOR HORN ENSEMBLE AND PIANO

Duke Ellington. CARAVAN.....	54
G. Miller. LITTLE BROWN JUG.....	58

Ф. ЗЕЙТЦ

**КОНЦЕРТ
ДЛЯ ВАЛТОРНЫ С ОРКЕСТРОМ**

Транскрипция Г.Р. Авик

Концерт №1

Allegro non troppo (♩ = 110)

I часть

Ф. Зейтц

транскрипция Г. Р. Авиц

Horn in F

Piano

Hn.

Pno

Hn.

Pno

Hn.

Pno

6

6

11

16

16

p quasi tremolo

mf

f

f

dim.

mf

f

A

f

f

f

mf

f

mf

p

mf

p

Государственное бюджетное нетиповое образовательное учреждение
«Санкт-Петербургский городской Дворец творчества юных»

Методическая разработка

**«Особенности исполнения штрихов
на медных духовых инструментах»**
для педагогов и учащихся на духовых инструментах

Автор-составитель
К.А.Кляцко,
педагог дополнительного образования
ГБНОУ «СПБ ГДТЮ»

Санкт-Петербург

2020

Штрихи являются важнейшим элементом исполнительской техники. Они имеют большое выразительное, изобразительное, формообразующее значение. Многообразие штрихов и качество их воплощения определяют уровень мастерства и исполнительскую культуру музыканта. Во многом качество музыкального звука определяется профессиональными навыками владения инструментом, на котором играет исполнитель. Как и художник, используя свет, тень, краску и палитру при написании картины, так и музыкант, используя штрихи, передает характер произведения. Можно закрыв глаза представить какую-нибудь картину или ассоциацию. Штрих по Ожегову – короткая, тонкая черта. Второе значение штриха - характерный момент (штрих к портрету).

Термин «штрих» (нем. Strich – черта, линия) употреблялся вначале исполнителями на струнных смычковых инструментах. Со временем в практику духовиков вошли штрихи вокалистов (*legato, portamento*) и пианистов (*glissando*). В процессе исполнительства появились новые штрихи, отражающие специфику духовых инструментов, такие как *frullato* и *двойное staccato*.

В настоящее время штрихи широко используются всеми музыкантами, в том числе и исполнителями на духовых инструментах. Штрих – это принцип произношения звуков на инструменте, как артикуляция в словесной речи.

В духовом исполнительстве термин «штрих» употребляется в двояком значении: 1 – как исполнительский прием, 2 – как звуковой выразительно-смысловой результат этого исполнительского приема. Штрихи – это совокупность технических приемов. Для характеристики штриха требуется не менее трех технических приемов: атака (начало звука), основная часть звука (ведение звука) и его окончание.

Технические приёмы.

Атака – начало звука. Набирается воздух. Язык отталкивается как клапан от зубов, от мундштука. Идет подача воздуха.

Атака бывает твердая и мягкая.

Твердая атака произносится на слог «та», мягкая на слог «да». И хотя произнести эти слоги невозможно, мешает мундштук, трость, мы произносим этот слог мысленно. Благодаря этому в полости рта формируется объем необходимый для той или иной атаки.

Основная часть звука – здесь основное интонация и динамика.

Завершение звука – если звук продолжительный он заканчивается затуханием без участия языка. Если нота короткая и за ней следует пауза, звук заканчивается с участием языка на слог «тат».

Выбор и деление штрихов на группы.

Выбор штрихов определяется - особенностями исполняемой музыки; ее характером; ее интерпретацией. Существует множество различных штрихов: *Detache, Legato, Staccato, Staccatissimo, Portato, Non legato, Marcato, Martele*, и другие.

В некоторых «школах игры на духовых инструментах» деление штрихов происходит на две группы:

1. Раздельные *detache* (деташе), *staccato* (стаккато), где присутствует язык,
2. Связные *legato* (легато), *portato* (портато) утяжеленное легато. Без участия языка.

Но и в первом и втором случае какая бы нота не звучала после перехвата дыхания, обязательно должна браться при использовании языка. Другое дело, что атака может быть как твердой, так и мягкой. Для духовых инструментов легато – это исполнение без

участия языка, как правило это кантиленные (певучие) пьесы, исполняемые с разной степенью плотности звучания. Обозначается дугообразной чертой. Язык должен находиться в спокойном состоянии. Необходим равномерный выдох, чтобы не было скользящих переходов от звука к звуку, так называемых «подъездов».

В других «школах» штрихи делят на четыре группы: первую группу образуют штрихи, исполняемые без перерыва подачи дыхания в инструмент. Вторую группу составляют штрихи, исполняемые с перерывом подачи дыхания в инструмент. Она включает в себя все разновидности штрихов *non legato*. В третью группу входят комбинированные штрихи. Последняя, четвертая группа объединяет колористические штрихи.

В третьих «школах», например в своей «Школе игры на тромбоне» Б. Григорьев разделил штрихи на три группы:

1. группа твердой атаки (detache, pesante, marcato);
2. группа укороченной атаки (staccato, secco, staccatissimo);
3. группа мягкой атаки (non legato, tenuto, portamento).

В статье на странице в ВКонтате для духовиков, в частности для тубистов про штрихи, их (штрихи) объединяют в пять групп в зависимости от вида атаки звука, характера его развития и окончания:

1. Штрихи, исполняемые твердой атакой (Маркато, Стаккато)
2. Штрихи, исполняемые мягкой атакой (Нон Легато)
3. Штрих, исполняемый фрикативной атакой звука (**Frullato**)
4. Штрихи, исполняемые комбинированной атакой звука (двойное или тройное стаккато)
5. Штрихи, не связанные с атакой языка (кроме первого звука - Легато).

Мне близок первый вариант деления на два основных вида: на штрихи, не связанные с атакой (участием) языка (к ним можно отнести легато и производные от него) и штрихи с участием языка. Так как, здесь язык используется в любом случае, только уже передача через штрих связана с твердой, мягкой атакой, или фрикативной атакой, которая отражается в характере исполняемой музыки, ее стиле, художественном содержании, и такой вариант штрихов с участием языка можно уже разделить на подгруппы.

Овладение штриховой техникой в работе над гаммами

Для развития штриховой техники духовика-исполнителя неопределимую роль играет работа над гаммами и арпеджио различными штрихами в определенных темпах, что способствует развитию беглости пальцев, подвижности языка, губ и укрепляет мышцы дыхательного аппарата, помогает планомерному контролю за качеством звука, интонацией и строем. Постоянные занятия гаммами и арпеджио позволяют музыканту, отвлекаясь от сугубо художественных задач, акцентировать внимание на выработке различных двигательных навыков. Рациональные занятия над гаммами создают возможности для развития исполнительского аппарата и всех компонентов техники музыканта-духовика. Работа над гаммами и арпеджио помогает вырабатывать атаку, ее четкость и определенность, способствует развитию техники языка, помогает освоить быстроту вдоха, равномерность и гибкость выдоха, формирует штрихи, совершенствует подвижность мышц губ, развивает беглость пальцев, координирует их движение с другими компонентами исполнительской техники (губ, языка, слуха, и т. д.), совершенствует интонацию. Для того чтобы работа над тем или иным штриховым

материалом давала результат, необходимо, прежде всего, ставить перед собой комплекс конкретных задач. Для исполнителя на духовых инструментах это, прежде всего:

- 1) работа над атакой и способами извлечения;
- 2) укрепление мышц губного аппарата;
- 3) контроль за работой дыхательного аппарата;
- 4) достижение одинакового звучания всего звукоряда в различных регистрах определенным штрихом;
- 5) согласованность в действиях пальцев, губ, языка и органов дыхания.

Для овладения многообразием технических и выразительных средств исполнения на духовых инструментах ученику недостаточно разучивать и исполнять только пьесы, он должен понять, что работа над гаммами и арпеджио – материал, необходимый для овладения штрихом, неисчерпаемый источник динамического и тембрового разнообразия, красивого звучания во всех регистрах, качества звука.

Артикуляция – это членораздельное выговаривание – это в фонетике, а в музыке – это предельно точное и четкое выполнения штрихов. И в заключении необходимо подчеркнуть, что какой бы не была атака (твердой, мягкой, вспомогательной) она всегда должна быть определенной, четкой и ясной, но не в коем случае не грубой. В противном случае возможны «киксы», «квakanье», «подъезды».

Очень важно, чтобы учащийся мог как можно скорее проникнуться сознанием того, что владение способностью применять различные штрихи при исполнении музыкальных произведений, является неотъемлемым показателем уровня профессионализма музыканта. Совершенствование техники штрихов немыслимо без систематической тренировки (ежедневных занятий на инструменте). Знание штрихов необходимо каждому исполнителю, ибо вне определённого штриха не может быть правильно сыграна ни музыкальная фраза, ни отдельный звук, ни тем более целое произведение. Чем разнообразнее исполнитель применяет на практике штриховые оттенки - тем выше будет мастерство музыканта - исполнителя.

Государственное бюджетное нетиповое образовательное учреждение
«Санкт-Петербургский городской Дворец творчества юных»

Методическая разработка

**«Методика обучения игре на тубе на начальном этапе обучения в
классах духового сектора»**

для педагогов и учащихся на духовых инструментах

Автор-составитель:

Кляцко К.А.

педагог дополнительного образования,

ГБНОУ «СПБ ГДТЮ»

Санкт-Петербург

2019

Методика обучения игре на тубе на начальном этапе обучения в классах духового сектора.

Введение

Прежде чем приступить к непосредственному изучению начального этапа игры на тубе, необходимо познакомиться с появлением, применением и использованием инструмента в мире музыки.

Туба сравнительно молодой инструмент в семействе медных духовых. Инструмент прочно занял место в составе оркестра с середины XIX века, как один из самых низких басовых инструментов. Предшественниками тубы были такие инструменты как: офиклеид, серпент, басовые и контрабасовые тромбоны. Однако, несмотря на то, что эти инструменты широко применялись в составе оркестров, они были несовершенны по своей конструкции и звучанию.

В 1835 году в Германии была сконструирована туба по типу большой контрабасовой трубы с вентилями. Через несколько лет французский мастер музыкальных инструментов А. Сакс усовершенствовал конструкцию тубы, что значительно улучшило звучание инструмента. В природе существуют тубы разных размеров и строев: малая *in F*, контрабасовые *in C* и *in B*, и туба в строе *in Es*. Инструмент обладает мощным и в то же время мягким звучанием, достаточной технической подвижностью, несмотря на свои внушительные габариты, нижний регистр богат ярким тембром звуков.

В современном оркестре роль тубы возрастает. Возникают новые приемы исполнения, появляются произведения, написанные непосредственно для тубы разной степени сложности. Все это требует от тубиста специальной подготовки, высокого исполнительского мастерства.

Постановка. Дыхание. Роль языка.

Большие размеры инструмента требуют от исполнителя большой физической силы и выносливости. Поэтому занятия на трубе следует начинать с 13 – 14 лет. Однако перед началом обучения на трубе, до этого возраста чтобы время не проходило даром приветствуется, если ребенок занимается на родственных инструментах, таких как валторна, альт, баритон. Так как физический рост детей сугубо индивидуален, педагог может начать заниматься с ребенком и в более раннем возрасте. Существует мнение, что музыкант, играющий на трубе должен иметь полные губы, хотя практика показывает, что это условие необязательно. Полные губы еще не свидетельствуют о рабочих возможностях мышц рта. Бывает, что исполнитель с более тонкими губами показывает результаты гораздо лучше (в совокупности при игре на инструменте в «рабочем состоянии» находится более 30 мышц).

Перед извлеченным первым звуком из инструмента учеником, следует рассказать о правильной постановке, дыхании и роли языка (нотную запись обучаемый должен проходить на занятиях по сольфеджио). Заниматься на трубе рекомендуется сидя. Мышцы всего тела не должны быть напряжены. Корпус следует держать вертикально, плечи должны быть свободно развернуты. Инструмент должен ставиться на слегка раздвинутые колени. Правая рука обеспечивает работу вентиляционного механизма. Большой палец помогает поддерживать инструмент через специальное кольцо и фиксирует положение кисти. Функции левой руки заключаются в фиксации инструмента в нужном рабочем положении. Рука находится на изгибе верхней трубки. Рекомендуется, после того как ученик научится исполнять на инструменте первые звуки чередовать сидячие занятия с кратковременными занятиями стоя. Во время игры стоя, инструмент поддерживается ремнем, который закрепляется в специальных отверстиях.

Мундштук должен находиться на середине губ таким образом, чтобы 2/3 части мундштука приходилась на верхнюю губу. Нижняя челюсть несколько выдвинута вперед и вниз, чтобы зубы находились в плоскости мундштука с небольшим зазором между верхними и нижними резцами. Губы остаются в естественном положении. Их не следует растягивать в улыбку не округлять и не выпячивать их. Необходимо следить за стабильным положением мундштука на губах при игре во всех регистрах. Давление мундштука на губы не должно быть сильным. Следует прижимать мундштук с одинаковой силой как к верхней, так и к нижней губе. Раздувать щеки при игре нельзя, иначе это приведет к тому, что некоторые лицевые мышцы будут слаборазвитыми и трудноуправляемыми. Впоследствии это скажется на качестве исполнения.

При игре на духовых инструментах различают три типа дыхания.

Первый тип – грудное, или ключичное. В процессе дыхания учувствуют мышцы грудной клетки и реберные мышцы. Легкие наполняются воздухом лишь в верхних частях. Этот тип короткого дыхания необходим при исполнении произведений с быстрым непрерывным движением, когда на вдох отводится слишком мало времени.

Второй тип – брюшное, или диафрагмальное. В дыхании участвуют, главным образом, мышцы грудо-брюшной перегородки, которая при вдохе опускается, затягивая в легкие воздух. Этот тип глубокого дыхания удобен для исполнения длинных мелодических фраз. Третий тип – смешанное дыхание (грудо – брюшное), при котором задействованы все группы мышц грудной клетки и диафрагма. При этом типе дыхания легкие максимально наполняются воздухом, дает больше возможности для исполнения разнообразных мелодических фраз в любых динамических оттенках.

Учащемуся следует владеть всеми видами дыхания и уметь в соответствии с величиной фразы, динамикой выбрать нужный тип дыхания и умело его применить. При всех типах дыхания вдох надо проводить одновременно через рот и нос. Вдох должен быть глубоким, но не абсолютно полным, также и выдыхать воздух следует не до предела. При этом надо стремиться сохранять естественность дыхания. На начальном этапе обучения игры на трубе у учащихся иногда бывают головокружения из-за неумения экономить воздух при выдохе. В таких случаях следует делать перерывы во время занятий.

Важнейшую роль в извлечении звука выполняет язык. Он является распределителем воздушной струи, открывая и закрывая губную щель в соответствии с разнообразными штрихами и динамическими оттенками исполнения.

Овладение инструментом на тубе в начальный период обучения. Извлечение звука из инструмента.

В овладении техникой игры на тубе как на начальном этапе обучения, так и в последующей работе над сохранением и совершенствованием исполнительской формы важная роль отводится ежедневным упражнениям тубиста. Они сопровождают его с первых шагов и не должны прекращаться даже у высокопрофессиональных музыкантов. Поскольку в духовом оркестре используются в основном тубы двух строев (*in Es* и *in B*), то разговор у нас пойдет именно про эти инструменты.

Основным тоном натурального звукоряда тубы *in B* является звук *си-бемоль*. Звукоряд состоит из 10 натуральных звуков, которые получаются без применения вентиляльного механизма. При помощи вентиляльного механизма все натуральные звуки можно понизить. Таким образом понижается весь натуральный звукоряд инструмента. Вентильный механизм состоит из трех дополнительных кронов с вентилями и квартвентилем. Первый вентиль расположен сверху, второй, третий и квартвентиль соответственно ниже. Включение крона увеличивает длину воздушного столба в инструменте, и натуральный звукоряд понижается следующим образом:

- При нажатии 1 –го вентиля – на 1 тон
- 2 –го вентиля – на 0,5 тона
- 3 –го вентиля – на 1,5 тона

В результате нажатия вентиляей различными способами можно получить при игре на инструменте хроматический звукоряд. Диапазон инструмента при использовании трех вентиляей составляет более трех октав, от *ми* контроктавы до *фа* первой октавы. Весь хроматический звукоряд разделяется на три регистра: нижний, средний и верхний. В нотной литературе для тубы используется только басовый ключ. Туба не является транспонирующим инструментом. Для всего семейства туб существует единая нотация в строе *До*.

В исполнительской практике существует несколько способов звукоизвлечения. Первый способ заключается в прикосновении кончика языка верхних зубов. Во втором случае звукоизвлечение производится за счет изгиба языка, кончик которого выдерживается у нижних зубов. Второй способ более рациональный, т. к. не требует перемещения кончика языка вниз после звукоизвлечения и создает более благоприятные условия для высотно – регистровой артикуляции звуков с помощью определенного положения языка. Так игра в нижнем регистре по ощущению напоминает произношение буквы *о* или *а*, в среднем регистре постепенное незначительное сужение камеры полости рта соответствует произношению буквы *у*, игра в верхнем регистре требует еще большего сужения полости рта, в результате ощущения при игре будут соответствовать буквам *ю* либо

и. Оба основных приема извлечения артикулируются в зависимости от указанных в нотах штрихах с помощью согласных *m* и *d*, к которым присоединяются гласные, в результате получаются слога: *ту, та, ду, да* и т. д.. При извлечении звука амбушюр (губной аппарат) нужно держать в собранном состоянии, при этом углы рта немного напрягаются, прилегают к зубам и взаимосближаются, центр амбушюра должна оставаться свободной и слегка расслабленной.

Дыхание перед началом звукоизвлечения следует брать предельно глубоко, но без лишнего напряжения. Вдох осуществляется смешанным способом, при этом движение плечами будет излишне. Задерживать дыхание перед началом игры не следует, однако в момент перехода от возникаемого во время вдоха напряжения к выдоху, необходимо немного расслабиться. Поток выдуваемого воздушного столба, его скорость и ширина зависят от динамики и высоты извлекаемого звука. В звуковедении, осуществляемом в основном только посредством опоры на мышцы брюшного пресса, следует руководствоваться ощущением свободного и непрерывного продувания воздуха через инструмент. Контроль над интонацией осуществляется в основном через предслышание, пропевание звука и взаимосвязанную с ним точную подготовку губ к звукоизвлечению. Необходимо учитывать что при игре на нюансе *f* интонация как правило имеет тенденцию к понижению, и наоборот в нюансе *p* – к повышению. Степень плотности положения мундштука на губах имеет два противоположных принципа:

1 – поля мундштука не должны давить на губы, чтобы не лишать их гибкости и подвижности, не затруднять кровообращения некоторых мышц и тем самым не уменьшать их выносливости.

2 – слишком легкое соприкосновение мундштука с губами дает возможность воздуху вырываться из-под его полей при усилении динамики, способствуя выколачиванию звука и появлению неприятных призвуков. Степень давления мундштука на губы в определенных пределах зависит от динамики в звуковедении, но это давление не должно изменяться при смене регистров по всему диапазону инструмента.

Главная цель ежедневных упражнений на любом этапе обучения заключается в работе над звукоизвлечением, дыханием, звуковедением и чистым интонированием. Во время занятий нельзя отказываться от игры выдержанных звуков, поскольку игра длинных звуков позволяет сосредоточить внимание исполнителя на качестве звука – его ровности, чистоте, тембровых красках. При этом увеличивается выносливость и сила амбушюра. В исполнительстве на медных духовых инструментах нередко степень владения этой стороной техники игры является одним из критериев профессиональной оснащенности музыканта.

В дальнейшем после освоения игры выдержанных звуков на инструменте, в ежедневные упражнения педагог должен включать используемые в сольной и оркестровой игре основные технические приемы, такие как *деташе, легато, стаккато*. Также следует играть различные упражнения для развития

гибкости и подвижности амбушюра и освоения крайних регистров. Потребность в работе над теми или иными видами упражнений у каждого музыканта обусловлена его индивидуальными способностями. Поэтому и упражнения должны даваться и использоваться педагогом в работе с учеником индивидуально. Их рекомендуется играть выборочно, акцентируя внимание на более актуальных для музыканта упражнениях. Если какой-либо из технических приемов игры у ребенка получается слабо, то педагогу также рекомендуется давать больше типичных упражнений для исполнения того или иного технического приема, начиная от более простого к более сложному. Работать над упражнениями рекомендуется без нот. Это связано с несколькими моментами, при условии, если учащийся уже знаком с нотной грамотой:

1 Без использования нот повышается работоспособность головного мозга, а в следствии этого легче запоминается аппликатура, ребенок сконцентрирован гораздо лучше во время исполнения упражнения.

Ежедневные упражнения включают в себя игру выдержанных звуков (тянуть длинные ноты), гаммы и арпеджио, игра интервалов. Для развития подвижности амбушюра необходимо играть упражнения всеми известными основными штрихами (деташе, легато, стаккато). Чтобы увеличить диапазон звукового регистра необходимо играть не только в среднем регистре, но и чередовать игру верхнего и нижнего регистра (после игры в верхнем регистре губной аппарат из-за больших нагрузок устает гораздо быстрее, а длительная игра в нижнем регистре требует больших физических затрат, связанных с дыханием). Полезно играть в качестве разминки по слуху. Во время этого упражнения развивается музыкальное мышление, совершенствуется интонацию, доводит до автоматизма владение аппикатурой.

Перед занятием на инструменте, разрешается поупражняться в течении 5-10 минут с помощью так называемого базинга. Базинг (от англ. Buzz – жужжать) представляет собой почти беззвучную имитацию губами игры на трубе, которая осуществляется так же как и звукоизвлечение на инструменте, с такой же подачей дыхания атакой языка и т. д. Базинг дает возможность тренировать мышцы амбушюра, которые испытывают более интенсивную нагрузку.

После успешного освоения звукоизвлечения на инструменте, гамм, трезвучий можно переходить к использованию нотного материала. Им может служить сборники легких пьес для трубы или любого другого басового инструмента, с корректировкой на технические возможности трубы. Хрестоматии и школы игры на трубе.

В заключении нужно сказать, что целенаправленная работа во время начального этапа обучения, приносит не только профессиональную пользу, но и является также процессом самовоспитания, т. к. требует огромной внутренней организации. Процесс превращения начинающего музыканта в профессионала идет не один год и требует огромного терпения.

Список используемой литературы

1. В. Венгловский. «Ежедневные упражнения». Москва, 1986
2. А. Лебедев «Школа игры на тубе». Москва, 1974
3. В. Блажевич. «Школа игры на тубе». Москва, 1989
4. Павлов Б.И. «Комплексная программа обучения в классах духового сектора отдела Художественного воспитания. 1997

Государственное бюджетное нетиповое образовательное учреждение
«Санкт-Петербургский городской Дворец творчества юных»

Методические рекомендации

**«Положение корпуса, головы, рук и ног, постановка губного
аппарата и исполнительского дыхания при игре на трубе»**

для педагогов и учащихся на духовых музыкальных инструментах

Автор-составитель:

Гроховский А.Г.

педагог дополнительного образования,

ГБНОУ «СПБ ГДТЮ»

Санкт-Петербург

2018

СОДЕРЖАНИЕ

1. ТРУБА.
2. АМБУШЮР, ЕГО ЗНАЧЕНИЯ И СВОЙСТВА.
3. ПОЛОЖЕНИЕ КОРПУСА, ГОЛОВЫ, РУК И НОГ ПРИ ИГРЕ.
4. ДЫХАНИЕ.
5. ПОСТАНОВКА МУНДШТУКА.
6. ИЗВЛЕЧЕНИЕ ЗВУКА, РАБОТА ЯЗЫКА И ПОЛОЖЕНИЕ ГУБ.
7. СПОСОБЫ АТАКИРОВКИ ЗВУКА.

1. ТРУБА

С древних времен почти все народы пользовались музыкальным инструментом, подобным современной трубе. Но тогда музыкальные трубы делали прямыми, удлиненными, расширяющимися к концу. С развитием техники и культуры производства трубы стали делать овально изогнутыми. Но все же и они оставались сигнальными, или фанфарными, так как из-за отсутствия вентиля на них можно было извлекать только натуральный звукоряд.

Исполнять мелодии, состоящие из звуков не входящих в натуральный звукоряд, а тем более хроматические звуки было вообще невозможно. Поэтому труба применялась только как сигнальный инструмент на праздниках или на войне.

В XVII веке, с появлением симфонического оркестра, труба стала включаться в его состав как инструмент, применяемый для усиления звучания оркестра и введения новой тембровой окраски. Однако если ей и отводилось соло, то опять-таки лишь сигнально-фанфарного характера.

Только в 1810 – 1820 гг. произошло дальнейшее техническое усовершенствование трубы, после чего труба была снабжена 3-мя вентилями (так называемым хроматическим механизмом) сообщающихся с тремя кронами.

После этого, кроме мест сигнального характера и сильных оркестровых tutti, в которых труба незаменима благодаря своему мощному блестящему тембру, ей также начинают поручать музыкальные фразы мелодического, певучего характера.

В настоящее время труба широко используется в духовых и симфонических оркестрах, а так же и для сольного исполнения.

2. АМБУШЮР, ЕГО ЗНАЧЕНИЕ И СВОЙСТВА

Специально развитая группа мышц губ и лица, с участием которых связана игра на трубе и других духовых инструментах, называется *амбушюром*.^{*} Так как труба имеет только три клапана-вентиля, которые сами по себе далеко не всегда обеспечивают переход с одного звука на другой (без изменения амбушюрной фазы), значение амбушюра очень велико. Поэтому работать над его развитием следует постоянно.

Мышцы, участвующие в игре на трубе, имеют способность развиваться и укрепляться только при условии правильной их тренировки. От чрезмерных же напряжений и нажима мундштуком мышцы амбушюра утомляются, теряют гибкость и упругость. Звуки, извлекаемые при утомленных губах, не могут быть полноценными, «стройными», а в верхнем регистре вообще не извлекаются. Для предотвращения подобного явления необходимо постоянно чередовать игру с отдыхом и не в коем случае не доводить губы до полного утомления. В начале обучения следует чередовать 5 минут игры с 3 – 5 минутами отдыха.

^{*} *Амбушюр* – от французского bouche (рот)

Рациональное распределение времени, содержательность и правильная последовательность учебного материала в ежедневных индивидуальных занятиях – одно из главных средств достижения полноценной игры.

Каждое занятие надо начинать с вводно-подготовительного упражнения. Все упражнения следует играть с учетом времени, пропорционально чередуя работу с отдыхом: вслед за подготовительными упражнениями обязательно должны выполняться амбушюрно-тренировочные упражнения в длинных нотах: хроматическая гамма, арпеджио в медленном темпе и упражнения в интервалах.

Для извлечения звука определенной высоты необходима соответствующая фаза амбушюра, то есть положение и напряжение мышц губ и лица, и соответствующая величина губной щели. При изменении высоты звука необходимы также изменения амбушюрной фазы.

Для перехода с низких на более высокие звуки мышцы амбушюра увеличивают свое напряжение и слегка растягивают круговую мышцу губ к углам рта. Переходя же на более низкие звуки, мышцы амбушюра уменьшают напряжение, несколько расслабляются.

Для перехода с низких на более высокие звуки (например, с *соль* 1-й октавы на *до* 2-й октавы) можно и не растягивать губы к углам рта, наоборот стягивать их к центру и, создавая определенное напряжение мышц амбушюра, сокращать губную щель, не изменяя положения мундштука. Для перехода с высоких на более низкие звуки следует уменьшать степень напряжения мышц и, расслабляя их, увеличивать губную щель.

При извлечении звуков верхнего регистра не следует допускать сильного нажима мундштука на губы. Это нарушает нормальную циркуляцию крови в губах, в результате чего происходит потеря эластичности и работоспособности мышц амбушюра. Не рекомендуется также играть с чрезмерно растянутыми губами, так как это приводит к быстрому утомлению всех мышц амбушюра.

3. ПОЛОЖЕНИЕ КОРПУСА, ГОЛОВЫ, РУК И НОГ ПРИ ИГРЕ

При игре стоя положение корпуса должно быть прямым, но не напряженным, грудь выпрямлена, для того чтобы дыхание было свободным, ноги – слегка расставлены (примерно на ширину плеч). Голову нужно держать прямо, не склоняя вперед или набок. Руки, согнутые в локтях, должны быть свободно приподняты. Недопустимо прижатие локтей к корпусу, так как это затрудняет дыхание во время игры.

Труба держится левой и правой рукой одновременно. Пальцы (большой, указательный, средний и мизинец) левой руки крепко охватывают помпы вентильного механизма, безымянный палец вставляется в кольцо крона третьего вентиля. При необходимости третий крон выдвигается для настройки отдельных звуков.

Пальцы правой руки (указательный, средний и безымянный) располагаются на клавишах вентиляльного механизма: 1-й вентиль – указательный палец, 2-й вентиль – средний палец, 3-й вентиль – безымянный палец. Большой палец свободно располагается под верхней трубкой канала ствола инструмента. Пальцы должны иметь слегка закругленную форму. Подушечки первого, второго и третьего пальцев мягко ложатся на клавиши. Ни в коем случае не допускается игра прямыми пальцами с опорой на клавиши первой и второй фалангами.

Все три пальца правой руки должны лежать на клавишах вентиляей мягко, как бы опираясь на них. При нажатии вентиля и его подъеме следует стремиться к тому, чтобы подушечки пальцев постоянно касались клапанов и не отрывались от них при движении вверх. Это обстоятельство довольно трудно выполнимо на начальном этапе обучения. Оно требует большого внимания при занятиях. Не «подбрасывать» пальцы вверх от клапанов, а постоянно держать их на вентилях – основное правило рациональной постановки правой руки.

При игре сидя правила постановки остаются теми же. Только следует добавить, что нельзя перекидывать ногу на ногу, так как это вредно отражается на работе брюшного пресса.

4. ДЫХАНИЕ

Работа дыхательной системы имеет большое значение при игре на духовых инструментах. Поэтому необходимо научиться правильно дышать во время игры, регулировать дыхание.

Существует три типа дыхания: грудной, брюшной и смешанный (грудобрюшной). Наиболее рациональным является смешанный тип дыхания, так как он позволяет делать более полный вдох. Кроме того, при грудобрюшном дыхании возможна опора дыхания на диафрагму*, а также использование ее для регулирования силы и скорости струи воздуха, поступающей в инструмент.

Дыхание во время игры должно соответствовать музыкальным фразам. Не следует наполнять легкие до предела и сдерживать дыхание в тех местах, где музыкальные фразы короткие. И, наоборот, необходимо хорошо наполнять легкие воздухом и экономно расходовать его запас там, где фразы длинные.

Вследствие того, что сила звука зависит от количества воздуха и скорости его проникновения в инструмент, при игре *forte* (громко) струю воздуха следует посылать сильнее и с большей скоростью, а при игре *piano* (тихо), наоборот, слабее, более спокойно и плавно. Момент вдоха в музыкальных фразах помечается знаком V.

Музыкантам, играющим на духовых инструментах, следует постоянно заботиться об укреплении и развитии легких. Для этого необходимо утром делать гимнасти-

* Диафрагма – пластинообразная мышца, грудобрюшная преграда

ку, а также научиться правильно, то есть ровно и глубоко, дышать по типу груднобрюшного (смешанного) дыхания.

Приступая к практическому обучению игре на трубе, необходимо заняться постановкой дыхания. Для этого следует проделать специальное упражнение, без инструмента. Придав правильное положение корпусу, нужно сделать выдох и расслабить брюшной пресс (мышцы живота). После этого следует сделать глубокий вдох по типу смешанного дыхания. Наполненные воздухом легкие обопрутся о диафрагму, поддерживаемую брюшным прессом. После этого следует начать выдох, который должен быть медленным, ровным и спокойным. Выдох производится через губную щель; губы в это время находятся в положении, соответствующем моменту игры на трубе.

Положение брюшного пресса и диафрагмы, ставших упругими и выпуклыми после вдоха, должно быть сохранено почти до конца выдоха. Данным упражнением необходимо заниматься, даже после того, как начнутся практические занятия.

5. ПОСТАНОВКА МУНДШТУКА

Положение мундштука на губах полностью зависит от особенностей строения рта, губ, зубов и челюстей, но никогда не следует допускать значительного смещения мундштука на губах вправо или влево. Практика показывает, что большинство трубачей ставят мундштук таким образом, что $3/5$ мундштука находится на верхней губе, а $2/5$ – на нижней. Такой способ постановки обусловлен тем, что верхняя губа несколько тоньше и эластичнее, чем нижняя, а также тем, что верхние зубы крупнее нижних и дают большую опору мундштуку.

Бывают, однако, случаи, когда трубачи ставят мундштук так, что большая часть его ложится на нижнюю губу, а меньшая на верхнюю. Этот способ обуславливается тем, что нижняя губа у них тоньше верхней, или тем, что зубы нижней челюсти несколько выдвинуты вперед.

Практикуется также постановка мундштука посередине обеих губ, то есть одна половина мундштука ставится на верхнюю губу, а другая – на нижнюю. Этот способ удобен тем трубачам, у которых губы относительно одинаковые по полноте. При такой постановке обе губы несут одинаковую нагрузку и работают равноценно.

Этот способ постановки считается наиболее рациональным, так как при нем центр амбушюрного отверстия находится напротив отверстия мундштука и струя воздуха, направляемая непосредственно в отверстие мундштука, обеспечивает образование сильного, яркого, открытого, характерного для трубы звука. Такое положение мундштука в значительной степени предупреждает возможные срывы звука (киксы) и физически облегчает игру на трубе.

При решении вопроса о постановке мундштука на губах следует исходить из индивидуальных физических данных – строение рта обучающегося – и находить наиболее удобное и выгодное положение для игры.

Угол наклона инструмента строго установлен быть не может, так как зависит и

от особенностей строения челюстей и от того, какая из губ полнее. По возможности трубу следует держать прямо, с небольшим наклоном раструба вниз.

6. ИЗВЛЕЧЕНИЕ ЗВУКА, РАБОТА ЯЗЫКА И ПОЛОЖЕНИЕ ГУБ

Атакировка звука на трубе и духовых инструментах – это отчетливое звукоизвлечение, происходящее при взаимодействии губ, дыхания и языка.

Работа языка при игре на трубе (духовых инструментах) аналогична работе клапана, поочередно открывающего и закрывающего доступ струе воздуха, идущей в инструмент. К моменту извлечения звука губам следует придать положение полуулыбки, свободно обтянув зубы, служащие опорой губам с внутренней стороны.

Таким образом, для того чтобы извлечь звук на трубе, надлежит сделать следующее: придать губам положение, соответствующее моменту игры, приложить мундштук к губам и через раскрытые углы рта произвести вдох. Затем закрыть углы рта и приложить кончик языка к нижней кромке зубов верхней челюсти, после этого следует отдернуть язык в глубь рта, одновременно послав в мундштук струю воздуха с произнесением слога «ту». Среди музыкантов бытует выражение – «удар языком». Это выражение нужно считать условным, так как при звукоизвлечении язык, по существу, удара не делает, а только отрывисто, быстро отдергивается в глубь рта.

7. СПОСОБЫ АТАКИРОВКИ ЗВУКА

В зависимости от силы и характера, который надо придать звуку, атакировку можно производить с различной твердостью.

Первый способ – *деташе* (detache – франц., отделять) каждый звук извлекается отдельно, отчетливым, но не резким ударом языка. Длительности всех нот выдерживаются до конца. Между звуками нет пауз, но атака очень определенная и четкая. Для начинающих трубачей исполнение такого штриха – трудная задача, так как они обычно делают следующие ошибки: берут последующую ноту с менее четкой атакой, чем требуется, или недотягивают всей длительности предыдущего звука.

Атака звука при деташе не должна быть сильнее стационарной части, иначе это будет звук с акцентом. Со штриха деташе начинается обучение трубачей. Дотянуть звук до конца его длительности и четко без паузы начать другой – вот основная задача в освоении этого штриха. Деташе не имеет в записи особых обозначений,

но иногда обозначается черточкой над или под нотой.

Второй способ – *легато* (legato – итал., связано) прием связного исполнения звуков. Штрих воспроизводится атакой первого звука. Затем в воспроизведении легато участвуют различные компоненты дыхательного, губного, артикуляционного и пальцевого аппарата трубача. Особого внимания и времени для тренировки требуют плавные переходы легато на звуках натурального звукоряда, являющегося основой успешного овладения этим трудным, но очень распространенным на трубе штрихом. Легато в нотной записи обозначается дугообразной линией.

Третий способ – *стаккато* (staccato – итал., отрывисто) характеризуется исполнением коротких отрывистых звуков, которые по своей длительности уменьшаются вдвое от написанных. Штрих очень распространенный на трубе. От учеников требуется достижение звучащего стаккато. Для этого при разучивании быстрые пассажи стаккато играют сначала медленно, без пауз между нотами, длинным штрихом деташе. Стаккато обозначается точками над нотами или под ними. Иногда просто словом staccato.

На протяжении обучения ученик должен усвоить три основных штриха (способа извлечения звука): деташе, легато и стаккато. Они являются основополагающими для изучения всех разновидностей звукоизвлечения, ведения, соединения или окончания звука.

Государственное бюджетное нетиповое образовательное учреждение
«Санкт-Петербургский городской Дворец творчества юных»

Методическая разработка
«Психологическая подготовка к концертному выступлению»
для педагогов дополнительного образования

Авторы-составители:
Парамонова А.В.,
Ларина А.А.
педагоги дополнительного образования
ГБНОУ «СПБ ГДТЮ»

Санкт-Петербург

2018

ВВЕДЕНИЕ

Проблема психологической подготовки музыканта - исполнителя к концертному выступлению – одна из важнейших в музыкально –исполнительском искусстве.

Публичное выступление – это итог длительной работы музыканта (как зрелого, так и начинающего) над произведением, итог всей системы обучения ребенка музыке, где все взаимосвязано. Воспитание музыкального мышления, слушания, памяти, двигательных навыков, творческого воображения, контроль педагога над режимом и дисциплиной домашних занятий. И, действительно, проведя нелегкую работу, педагоги испытывают чувство неудовлетворенности, когда забыв о художественном образе, стиле, ученик со срывами, с потерями текста, пытается побороть свой страх, нервозность, ведущие к потере задуманного и наработанного за долгое время подготовки.

Сценическое волнение, которое часто приводит к панике – это проблема большинства учеников. В такой момент игра становится неуправляемой, память изменяет, движения становятся скованными, и даже хорошо выученная пьеса звучит с большими потерями. Удовольствия от такой игры у педагога и ученика нет. Более того ученик может получить психологическую травму.

Цель работы: помочь ученику возможно лучше донести до слушателя то, что было задумано и отработано в классе и дома, пути достижения того, чтобы выступление доставило удовлетворение ученику и педагогу. Выявление причин страха перед сценой, установка на успех и воспитание сценической выдержки и воли.

Уже со своих первых выступлений, ученик должен привыкать к тому, что выступление – это серьезное дело, за которое он несет ответственность перед слушателем, перед автором произведения, перед самим собой и перед своим педагогом, и вместе с тем – это праздник, и ученик должен нести радость слушателям и сам получить большое художественное удовлетворение.

КОНЦЕРТНОЕ ВОЛНЕНИЕ

Разного рода проблемы стоят перед учащимся и его педагогом. Одна из них, на которую я хочу обратить внимание, это излишнее волнение, которое нередко приводит к потере самообладания. Этот род сценического волнения с давних пор был предметом исследований педагогов, психологов и самих исполнителей. Еще в 1896 году на Третьем международном конгрессе психологов в Мюнхене несколько из заслушанных докладов, посвященных проблеме музыкальной памяти, затрагивали и вопросы сценического волнения. С тех пор появилось большое количество работ о различных аспектах исполнительства. Из методических работ того времени хочется отметить книгу М. Курбатова, в которой автор уже тогда утверждал, что в задачи профессионально – музыкального обучения должно входить формирование таких качеств исполнителя, как культура внимания, воля и сила характера, высокая этичность.

Значительный вклад в теорию и практику воспитания исполнителей внесли выдающиеся советские и зарубежные музыканты: И.Браудо, Л.Баренбойм, А.Бирмак,

Г.Коган, И.Гофман, Г.Нейгауз, Г.Прокофьев, С.Савшинский, М.Фейгин и другие. Но наибольший интерес представляют работы Г.Когана и Л.Баренбойма, имеющие непосредственное отношение к проблеме сценического самочувствия исполнителя. В них авторы рассматривают вопросы исполнительской деятельности музыканта в педагогически – психологическом плане.

На современном уровне развития исполнительства не могут не привлекать музыканта – педагога также знания, накопленные смежными медико- биологическими науками, и достижения прикладной психологии.

В начале 20 века немецкий психиатр И.Шульц разработал систему приемов, использование которых помогало его пациентам с повышенной нервной возбудимостью подавить в себе отрицательные эмоции, ослабить напряженность, успокоиться.

Американский психофизиолог Е.Якобсон обратил внимание на взаимосвязь эмоционального состояния и напряжения мышечной системы человека, на тот факт, что изменение одного вызывает изменение другого.

Довольно полно и детально, но уже применительно к непосредственной деятельности музыканта, рассматривает эти вопросы Л.Бочкарев. На основе экспериментальных исследований, проведенных им под руководством академика Б.Г.Ананьева на Четвертом международном конкурсе имени П.И.Чайковского и в Музыкально – педагогическом институте имени Гнесиных, были получены интереснейшие данные о возможностях использования достижений современной прикладной психологии в целях оптимизации состояния психики музыканта на эстраде. Установлено, какое важное значение приобретает тренировка эмоционального состояния, регулируемая самим исполнителем. Она включает ряд приемов, основанных на выполнении физических, дыхательных и других упражнений (на расслабление или напряжение мышц), на использовании слова в качестве стимулятора функций организма, фиксации внимания на положительных эмоциях и отвлечении от влияния отрицательных, а также приемов, основанных на закреплении успешных результатов тренировок, превращении их в привычки, в обычное состояние музыканта – исполнителя на сцене. Комплекс этих приемов – переработанная применительно к музыкально – исполнительской деятельности методика аутогенной тренировки (система саморегулирования эмоционального состояния и восстановления работоспособности при физическом и нервном утомлении).

Отсутствие теоретического анализа своих практических действий или недооценка его со стороны некоторых музыкантов часто оборачиваются плохими результатами именно в плане исполнительства. Многие педагоги порой забывают о том, что именно в детском возрасте наиболее плодотворно формируются все качества, составляющие впоследствии личность музыканта. Известно, что исполнитель – ребенок во время публичного выступления волнуется меньше, чем участник концерта постарше, у которого сильнее напряжение, грозящее перерасти в нервность и панику перед выходом на сцену (и хуже того, во время выступления). Психика ребенка (разумеется, здоровая) направлена в основном на выражение положительных эмоций. Радость в играх со сверстниками, радость общения с родителями и т. д. Такая положительная направленность психики обучающегося ребенка – серьезная предпосылка для формирования глубокой, постоянной удовлетворенности от

собственной игры на баяне или другом инструменте, от «общения» с новой музыкой и выступления на концерте.

Вся работа, которая велась учащимся над музыкальным произведением в классе и дома, проходит «испытание на прочность» в условиях публичного выступления. Возможны ситуации, когда одаренный музыкант терпит в силу тех или иных причин сценическую неудачу, а возможны и такие ситуации, когда неплохо может показать себя и учащийся не слишком одаренный. Работа по формированию у музыканта – исполнителя сценической устойчивости должна вестись с детских лет, в начальный период обучения. Таким образом, участие в концертах является важным моментом в обучении юного музыканта.

Ребята нашего коллектива часто выступают в различных концертах, тематических вечерах, конкурсах. Публичные выступления помогают более точно выявить музыкальные способности, динамику развития ученика, в то же время пробуждает исполнительскую смелость и волю, воспитывает эстрадную выдержку, творческое воображение и эмоциональную отзывчивость, артистизм. Обучение не ограничивается рамками занятий, оживляется внеклассная деятельность детей, их активное участие в творческой жизни коллектива, Дворца, развивается вкус к исполнительству. Но одной из проблем, которые приходится решать в процессе подготовки к концерту, является преодоление сильного волнения перед выступлением, которое испытывает большинство учащихся. Сценическое волнение имеет возрастные особенности и сильнее проявляется в средних и старших классах с ростом чувства ответственности и взыскательности к себе.

ПРИЧИНЫ КОНЦЕРТНОГО ВОЛНЕНИЯ

По своим характеристикам публичные выступления музыкантов относятся к стрессовым ситуациям. Главным стрессором для них является зрительный зал, осознание того, что каждое их действие прослеживается и оценивается другими людьми. Поэтому в любой сфере человеческой деятельности, которая осуществляется в присутствии публики и для нее, перед выступающим возникают трудности психологического плана.

Существует целый ряд причин, вызывающих боязнь концертных выступлений: непривычная обстановка, недостаточная техническая оснащенность, неудачно подобранный репертуар, неуверенность в своих силах, неправильное психическое воздействие на ученика со стороны педагога и окружающих. Воспитание у ученика чувства ответственности «концертного выступления» - одна из задач педагога в момент прихода его в учебное заведение. Я считаю, что приучать ребенка к сцене нужно как можно раньше, с первых шагов обучения. Как раз в детском возрасте психика ребенка направлена в основном на выражение положительных эмоций, что является серьезной предпосылкой для формирования ощущения удовлетворения от собственной игры, удовольствия от общения со слушателями.

Очень важно для дальнейшего развития ученика, чтобы самые первые его выступления были удачными. Большое значение для ученика имеет выбор программы и технические способности. Но даже менее удачное выступление не должно вызывать отрицательную реакцию у педагога на ученика. И со временем

должна сформироваться вера в свои силы и желание общаться с публикой. Это является важным в дальнейших успехах и формировании музыканта – исполнителя.

Возвращаясь к причинам концертного волнения, рассмотрим следующие :

- *Непривычная обстановка.*

Изменившаяся обстановка вызывает чувство дискомфорта и неуверенности. Поэтому перед концертом необходимо позаботиться о предварительных репетициях на сцене, так как каждый зал имеет свои акустические особенности.

- *Техническая подготовка.*

Пробелы в технической подготовке негативно сказываются на качестве исполнения. Например, если до выступления еще имелось излишнее напряжение в мышцах, то от волнения во время выступления оно возрастает, появляется скованность в мышцах всего тела, руки начинают дрожать, плохо подчиняются исполнителю. Где бы ни возникало напряженное состояние и откуда бы ни исходило его воздействие, оно всегда оказывает тормозящее влияние на свободу рук играющего.

Причины неудач технического порядка также коренятся в не правильных домашних занятиях. Двигательная память более цепкая и прочная, чем слуховая. У детей со слабыми музыкальными данными часто встречаются такие недостатки, как плохая приспособляемость к клавиатуре, плохая координация движений. Удивительно быстро у детей становятся привычными движения прямо противоположные нужному, рациональному приему.

- *Боязнь забыть нотный текст.*

Это распространенная болезнь среди неопытных музыкантов. Больше всего волнует память детей мало-музыкальных. Основной, а иногда единственный показатель удачного выступления у них – сыграть программу, нигде не забыв. Боязнь забыть сковывает ученика. Г.М. Коган метко подметил, что исполнители чаще всего волнуются из – за боязни забыть текст. «Но сама по себе память, - пишет Коган, - тут по большей части ни причем. Они волнуются от того, что боятся забыть, забывают от того, что волнуются». Л.А. Баренбойм видит причину провала исполнительской памяти и других ошибок, которые сопутствуют эстраднему волнению, в «обострении сознательного контроля над автоматически налаженными процессами». «Сверхконтроль» над давно выработанными исполнительскими навыками, над автоматически налаженными психическими процессами, по мнению Л.А. Баренбойма, приносит вред, если совершается перед выступлением или на самой эстраде.

- *Психофизиологическая конституция исполнителя, тип его нервной системы.*

Сценическое волнение на всех действует по разному. «Один ребенок ничего не боится, другой трясется как осиновый лист, третий – впадает в прострацию, четвертый не может совладать с чрезмерным возбуждением и т. д.» (С.Л.Доренский). Профессор М.С. Воскресенский замечает по этому поводу следующее: «Вообще, бывают ученики, которые хорошо играют в классе и «рассыпаются» на эстраде». Бывает наоборот: ученик, на которого вы не возлагаете особых надежд, на эстраде «собирается» и играет значительно лучше, чем вы ожидали. Я думаю, что многое зависит тут от склада нервной системы и характера человека».

ОСОБЕННОСТИ НЕРВНОЙ СИСТЕМЫ И ПСИХИЧЕСКИХ ПРОЦЕССОВ

Некоторые музыканты рассматривают сценическое состояние исполнителя как следствие особенностей его нервной системы и рекомендуют исполнителям, страдающим от вредных форм эстрадного волнения, упражнения, заимствованные из спортивной психологии. Спортивные психологи установили, что предстартовые реакции спортсмена проявляются в трех основных формах:

- «боевая готовность»,
- «предстартовая лихорадка»,
- «предстартовая апатия».

Сценическое волнение музыканта – исполнителя проходит, как правило, на фоне физиологических процессов, сходных с одной из этих форм. Чувство творческого подъема во время удачного концертного выступления сопровождается изменениями в организме, характерными для спортсмена в состоянии «боевая готовность». В этом состоянии возрастает быстрота реакций, обостряется мысль и внимание, повышается уровень помехоустойчивости и адаптивных возможностей.

Ощущение тревоги и беспокойства, испытываемое некоторыми музыкантами во время выхода на сценическую площадку, сопровождается изменениями в организме, характерными для «предстартовой лихорадки». Тормозные процессы в коре головного мозга не могут сдерживать возбуждение, поведение становится суетливым, внимание рассредоточивается, уровень помехоустойчивости и адаптивных возможностей снижается, эмоциональное напряжение быстро возрастает и не всегда адекватно ситуации.

Иногда музыкант – исполнитель жалуется, что у него пропало всякое желание к творчеству, что все ему стало безразлично и хочется лишь одного, - чтобы его оставили в покое. Такая форма сценического волнения имеет схожие черты с состоянием «предстартовая апатия». При этом тормозные процессы в коре головного мозга превалируют над возбуждением, ощущается вялость, нежелание действовать, реакции замедляются, уровень помехоустойчивости и адаптивных возможностей, эмоциональное возбуждение не велико.

Из этого следует, что предстартовое волнение спортсмена и сценическое волнение музыканта – исполнителя имеют немало схожих черт. Но музыканту важнее тренировать устойчивость к тем психическим помехам, которые характерны для исполнительской деятельности.

На сценическое состояние исполнителя оказывают влияние все психические процессы, протекающие в момент исполнения музыкального сочинения. Наиболее важные – это исполнительское внимание, воля, слуховые представления, оптимальный для творчества уровень эмоционального возбуждения, гибкость психологической адаптации, художественное истолкование сочинения. Большинство психологов рассматривают волю и внимание как особые способности личности, являющиеся необходимым условием для успешного осуществления какой – либо деятельности. Как и другие человеческие способности, внимание и воля, данные в задатках от рождения, поддаются развитию и совершенствуются в процессе образования и воспитания. Исполнительская деятельность относится к числу волевых актов. Исполнительская воля позволяет музыканту снимать импульсивность во время

выступления, достигать органического единства эмоционального и рационального начал в творчестве. В минуты, когда требуется усилие воли, чтобы заставить себя работать, полезно вспомнить известное высказывание П.И. Чайковского: «...Работать нужно всегда, и настоящий, честный артист не может сидеть сложа руки под предлогом, что он не расположен. Если ждать расположения и не пытаться идти навстречу к нему, то легко впасть в лень и апатию. Нужно терпеть и верить, и вдохновение неминуемо явится тому, кто сумел победить свое нерасположение».

Важную роль в психологической подготовке музыканта к концертному выступлению играют его слуховые представления. Мысленно «проигрывая» фрагменты сочинения, представляя себя на концертной эстраде и внушив себе соответствующее психологическое состояние, исполнитель тренирует свою способность эмоционально переживать и истолковывать музыку в условиях эстрадного волнения. Музыкально – слуховые представления не только обеспечивают творческое отношение к исполняемому сочинению и помогают выбрать исполнительский вариант, но и участвуют в контроле за качеством исполнения.

Эмоциональное возбуждение – важнейшее условие для успешного выступления музыканта. У каждого музыканта – исполнителя имеется собственный оптимальный уровень эмоционального возбуждения, который позволяет ему наиболее успешно реализовывать творческий замысел. Если возбуждение выше этого уровня, наступает дискоординация мыслей, ослабевают воля, снижается способность контролировать и анализировать результаты исполнительского процесса, а в тех случаях, когда возбуждение не достигает оптимальных границ, выступление, как правило, проходит бесцветно, неинтересно. Когда эмоциональное возбуждение музыканта достигает оптимального уровня, создаются предпосылки для возникновения особого состояния души, особого чувства «окрыленности» и творческого подъема, всего того, что принято называть вдохновением. В минуты вдохновения на фоне оптимального уровня эмоционального возбуждения активизируются абсолютно все творческие способности личности. Эмоциональные и интеллектуальные стороны психики в едином порыве направлены на решение творческой задачи, на достижение художественного результата.

Формирование сценического состояния исполнителя во многом определяется и адаптивными возможностями личности. Исполнитель адаптируется к образному языку композитора, к техническим и выразительным средствам, которые необходимы для воплощения художественного содержания исполняемой музыки, к собственному физическому и психическому состоянию, к эмоциогенной обстановке зрительного зала, к неожиданностям, которые подстерегают его во время выступления. Чем быстрее и гибче адаптируется исполнитель к меняющимся условиям концерта, тем успешнее он управляет своим сценическим состоянием, тем легче обретает желанное чувство творческого подъема и «окрыленности».

ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ СВОЙСТВА, ТЕМПЕРАМЕНТ

Исследуя зависимость предстартовых состояний спортсмена от типа нервной деятельности, А.В. Родионов пришел к выводу, что спортсмены, обладающие сильным неуравновешенным типом нервной системы, чаще других испытывают состояние

«предстартовая лихорадка», а спортсмены с сильной инертной нервной системой чаще других оказываются в состоянии «предстартовая апатия».

В музыкально – исполнительской деятельности наблюдается схожая зависимость – музыканты, имеющие сильный неуравновешенный тип нервной системы (холерики), чаще других испытывают сценическое состояние, напоминающее «предстартовую лихорадку». Исполнители с сильной инертной системой высшей нервной деятельности (флегматики) чаще впадают в состояние «творческой апатии». Труднее прочих преодолевают нездоровые формы сценического волнения музыканты со слабым типом нервной системы (меланхолики). Среди спортсменов распространено мнение, что успехи в спорте легче достигаются людьми, обладающими сильным типом нервной системы – флегматиками, холериками, сангвиниками. Лицам со слабым типом высшей нервной деятельности, чья нервная система отличается слабо выраженными возбуждательными и тормозными процессами (меланхоликам) дорога к победам закрыта. В музыкальном исполнительстве успеха могут добиться люди с любым типом высшей нервной деятельности, в том числе и меланхолики. Если музыкант, обладающий меланхолическим типом темперамента, постоянно нацелен на преодоление негативных свойств своей психики, то со временем его нервная система приспособливается к условиям творческой работы. Тип темперамента не является роком, данным человеку раз и навсегда.

Тип высшей нервной деятельности музыканта определяет многие творческие задачи, которые приходится решать во время репетиций. Попытаюсь описать круг исполнительских проблем, типичных для музыкантов того или иного темперамента.

«Исполнители с темпераментом флегматика».

У них относительно небогатая шкала динамических оттенков. Часто недостает артистизма в исполнении. Иногда незаметно для себя замедляют темп. Чувствуют себя скованно, когда вынуждены обращаться к непривычному исполнительскому языку. Не проявляют инициативы в организации своих выступлений. Предпочитают не менять партнеров по ансамблю. Работают методично, спокойно. Охотно опираются на ранее приобретенные исполнительские навыки. Менее других подвержены негативным формам эстрадного волнения.

«Исполнители с темпераментом холерика».

Изучая произведение, им приходится прилагать усилия для достижения органического единства эмоционального и рационального начал. В исполнительской интерпретации ярко проявляется волевое начало. Игра холериков, как правило, отличается высоким артистизмом. Они стремятся играть ярко и выразительно. Часто испытывают трудности при ритмической организации музыкального материала. Имеют склонность незаметно для себя ускорять темп, сокращать паузы, недодерживать длинные ноты. Тяжело переживают неудачи.

«Исполнители с темпераментом сангвиника».

В некоторых случаях эмоциональное начало превалирует над рациональным, приходится обуздывать неуправляемые эмоции. Работают неровно – перед ответственным выступлением много и увлеченно занимаются, после выступления с трудом преодолевают свое нерасположение. Предпочитают работать над пьесами, но не над инструктивным материалом. Сангвиники охотно ищут применение своим творческим силам, проявляют инициативу в организации своих выступлений, но им быстро приедается музыкальное сочинение, даже то, которое они сами выбрали.

Гибко адаптируются к непривычным условиям работы. Неудачи переносят относительно легко.

«Исполнители с темпераментом меланхолика».

Как правило, очень тщательно прорабатывают детали исполнения, много внимания уделяют подробностям интерпретации. Часто им недостает масштабности исполнения, артистической раскрепощенности, творческой смелости. Медленно адаптируются к непривычным условиям работы. Особенно тяжело страдают от негативных форм сценического волнения. Неудачи переживают чрезвычайно болезненно.

Известно, что в чистом виде темпераменты встречаются относительно редко. И хотя в творческой работе музыканта преобладают черты какого – либо одного темперамента, могут наблюдаться также отдельные особенности, свойственные другому. Ежедневное решение схожих исполнительских проблем, постоянное выполнение одних и тех же творческих задач постепенно меняет психику человека.

ПУТИ ПРЕОДОЛЕНИЯ СЦЕНИЧЕСКОГО ВОЛНЕНИЯ

Готовясь к концертному выступлению, необходимо проигрывать произведение словно на концерте, то есть в присутствии воображаемых слушателей. Г. Нейгауз: «Перед тем, как сочинение увидит свет «свет ramпы», я его буду непременно много раз исполнять у себя дома, в одиночестве так, как будто я его играю перед слушателями. (Правда, я не задаюсь этой целью, но так как увлекаюсь сочинением, то и «исполняю» его – для себя и для других, хотя и не присутствующих.)»

А. Баренбойм рассказывает, как один из видных советских пианистов репетирует новую программу, с которой ему предстоит вскоре выступить: «То, что он делает, со стороны может показаться детской забавой...он выходит из другой комнаты («артистической») к роялю, представляет себе, что находится в концертном зале, раскланивается перед аудиторией и начинает играть программу».

На раннем этапе можно приучать ученика играть в присутствии других учащихся. Также полезно исполнить программу родным и знакомым. Такие проигрывания – исполнения приучают ученика сразу включаться в образ произведения, вызывать в себе нужную эмоциональную настройку, достигать полной сосредоточенности в процессе игры и т. д. Желательны пробные звукозаписи своего исполнения – пусть даже самые любительские, несовершенные. Именно в процессе такой проверки, можно выявить свои недочеты, которые требуют последующей отдельной проработки. Очень полезно играть произведение с любой заданной точки. Например: проигрывать пьесу в уме без нот, можно сочетать даже с прогулкой на улице. Подобных примеров можно привести множество. Все это является тренировкой нервных процессов, в результате которой вырабатывается сопротивляемость к посторонним нервным раздражителям, концертное выступление становится привычным.

Для того, чтобы помочь ученику избавиться от мышечных перенапряжений, можно выбрать такой путь: временно отказаться от «выразительного» исполнения. Свести к медленному темпу и выработать в себе «мышечного контролера». При постоянном внимании, следить за тем, чтобы нигде не появлялось излишнего напряжения, мышечных зажимов, судорог. Этот процесс самопроверки и снятия

мышечного напряжения должен быть доведен до «механической бессознательной приученности».

Комплексы технического несовершенства проявляются и при выборе «завышенной» программы. Для публичного выступления желательно отбирать произведения, способные раскрыть индивидуальность ученика, использовать его сильные стороны, так как слабые и без того обязательно обнаружатся на сцене. Лучше исполнять не сложные произведения правильно и хорошо, чем посредственно играть трудные. Поэтому, выбирать программу следует, руководствуясь индивидуальными психическими способностями и техническими возможностями ученика. Также существует психологический момент: стараться не акцентировать внимание на технических проблемах ученика, чтобы не сформировать в нем комплекс, так как со временем, в процессе выучки произведения, таковые будут исчезать.

Обострение сознательного контроля над автоматически налаженными процессами также является одной из причин возникновения концертного волнения. Исполнение произведения есть цепь автоматизированных движений, которые в психологии называются навыками и вырабатываются в процессе сознательной деятельности. Л. Баренбойм : «чувство ответственности заставляет пианиста..., помимо их воли, подвергать проверке перед выступлением и на самой эстраде те стороны исполнительского процесса, которые отлично протекали и без специальной направленности на них внимания. Автоматически налаженные процессы этим дезорганизуется, и он забывает, что надо дальше играть». Поэтому необходимо не отвлекаться, а сосредоточить свое внимание на самом исполняемом произведении, на развитии художественного образа. Такая собранность и сосредоточенность в значительной мере зависят от метода художественно – педагогической работы с учеником и от его собственной повседневной систематической тренировки внимания.

Выступления на сцене требуют большой исполнительской воли и выдержки, так как исполнитель энергетически выкладывается. Надо уметь мобилизовать всю свою энергию и вместе с тем умело ее расходовать. Для их «тренировки» полезно проигрывать всю программу целиком несколько раз подряд, при этом стараясь сохранить внимание, сосредоточенность и контроль за энергетическими затратами. Большое значение имеет воспитание в учениках воли, ведущей к победе. Характеристиками волевых действий являются: настойчивость, целеустремленность, упорство, смелость, решительность, самостоятельность, инициатива, самообладание и выдержка.

Чаще всего исполнителя на сцене подводит память. Музыкальная память – понятие комплексное – она слуховая, зрительная и мышечно – игровая, т. е. память уха, глаза, прикосновения и движения. Активное запоминание произведения происходит во время предварительного анализа. Сюда входит тональный план, внутреннее строение и взаимоотношение частей. Без изучения структуры материала, без умения разобраться в мельчайших подробностях – запоминание сводится к приобретению чисто технических навыков, которые зависят от бесчисленных и долгих тренировок, это так называемое «механическое» выучивание только пальцами, и закономерно, что при сильном волнении все ведет к провалу. Н.А. Римский – Корсаков повторял, что «эстрадное волнение тем больше, чем выучено сочинение». «Сделанность» материала успокаивающе действует на психику, что спасает от «капризов» памяти.

Есть несколько способов выучивания пьес наизусть, применяя которые, можно достичь более прочного и осмысленного запоминания. Учить надо начинать с заучивания отдельных кусков, выявив более неудобные технически и гармонически эпизоды. Пьесу учат наизусть на инструменте по нотам и без нот. Полезно также учить по нотам без инструмента, без нот и без инструмента, например, во время прогулки, продумывая сочинение. Необходимо разобрать мелодическое и гармоническое строение пьесы, заучить не только звучание, но и сам текст, авторские указания и мелодико – гармоническую структуру, а также мышечные ощущения. Очень важно во время запоминания пьесы на память – не забывать о художественной стороне. Всякое усилие, направленное на запоминание, должно сочетаться с усилием, направленным на улучшение качества игры. Работа памяти, в известной мере, зависит от эмоциональной значимости воспринимаемого материала. Материал, вызывающий интерес, запоминается легче и прочнее, чем тот, что заучивается неохотно. Дело тут в том, что когда мы взволнованы, все наши чувства обострены, мы видим и слышим острее, а когда мы видим и слышим острее, то и запоминаем лучше.

Очень полезной является игра в медленном темпе, причем не только тогда когда произведение только еще разучивается, но и тогда, когда оно уже выучено и даже исполнялось на сцене. Игра в медленном темпе нужна для того, чтобы заложить прочный «психический фундамент», вникнуть в разучиваемое место, вслушаться в интонацию, «рассмотреть» все это, как говорит Г. Коган в лупу и «уложить в мозг», «надрессировать» нервную систему на определенную последовательность звукодвижений, развить и украсить психический процесс торможения.

Очень важно при подготовке к концертному выступлению правильно распределить время, чтобы не было судорожного доучивания накануне выступления. Произведение должно быть прочно выучено наизусть за долго до этого. Но, если срыв на сцене произошел – не нужно что-то повторять, начинать сначала. Лучше всего продолжить спокойно играть дальше, помня о важности целостного восприятия произведения слушателем. Готовясь к концертному выступлению, нельзя направлять внимание на негативные эмоции. Главное средство борьбы с «волнением – паникой» - это увлеченность своим делом.

Нездоровый импульс иногда исходит от самого педагога. Если педагог волнуется, то свое волнение он обязан скрывать, чтобы не заразить им ученика. Конечно, способы психологического воздействия на ученика непосредственно перед концертом зависят от его характера и самочувствия в данный момент. В одних случаях нужно подбодрить ученика, вселить в него уверенность в сильных сторонах его игры, опуская недостатки, в других – разрядить чрезмерное напряжение шуткой, но если ученик распустил нервы, чтобы привести его в себя, возможна и строгость. Главная задача педагога в психологическом воздействии на ученика – переключить, переориентировать «волнение – панику» на «волнение – подъем». Волнение может быть обязательным спутником хорошего выступления. Многие артисты говорят о том, что если перед концертом исполнитель не волновался, впоследствии оказывалось, что концерт был не из удачных. Делая вывод из этих бесед, можно сказать, что волнение приобретает другой характер: уходит слепой страх, на его

место приходит осознание волнения как чувства нормального, естественного в данной ситуации и даже в чем-то полезного.

После концерта нужно обязательно отметить положительные стороны выступления, поддержать ученика. Особенно, когда речь идет о подростках – их эмоциональное состояние не стабильно и все реакции обострены. Подробное обсуждение концертного выступления лучше проводить не сразу после концерта, а в последующие дни, похвалить за удачу, наметить пути исправления недостатков. Отмечая положительные моменты в игре, мы способствуем более свободному поведению ученика на сцене, развитию его артистизма. Нужно научить будущего музыканта преодолевать временные неудачи.