

**КАЗАНСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ И МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ**

*Кафедра музыкального искусства и хореографии*

**Р.К.Хурматуллина**

# **Инструментальные ансамбли**

**Учебное пособие**

**Казань – 2016**

**УДК 785.7(076)**  
**ББК 85.31**  
**X 98**

Печатается по рекомендации учебно-методической комиссии Ученого совета Института филологии и межкультурной коммуникации им. Льва Толстого Казанского (Приволжского) федерального университета (Протокол № 8 от 22 марта 2016 года)

Рецензенты:

**Батыршина Г.И.** - кандидат педагогических наук, доцент Казанского (Приволжского) федерального университета

**Яковлев В.И.** – доктор исторических наук, профессор, заслуженный деятель искусств Республики Татарстан, заведующий кафедрой теории и истории исполнительского искусства Казанской государственной консерватории им. Н. Г. Жиганова

**X 98** Хурматуллина Р.К. Инструментальные ансамбли: учебное пособие / Р.К.Хурматуллина. - Казань: «Астория и К», 2016.-74с.

Учебное пособие предлагается как вспомогательное, дополнительное средство освоения одноименной практической музыкально-исполнительской дисциплины для студентов гуманитарных вузов по направлениям: 44.03.01 Педагогическое образование. Профиль: Музыка и 44.03.05 Педагогическое образование. Музыка и иностранный (английский) язык. Пособие включает тематический план, содержание теоретических основ дисциплины, программные требования, критерии освоения дисциплины, музыкально-иллюстративный материал, методические рекомендации, тестовые задания, задания для самостоятельной работы, психотехнические упражнения, библиографию.

## Содержание курса

1. Тема I. Ансамбль и его значение в профессиональном становлении музыканта-педагога и исполнителя .....с 4.
2. Тема II. История становления жанра «камерный ансамбль»... с.10
3. Тема III. Виды и формы инструментального ансамбля .....с.21
4. Тема IV.Камерный ансамбль в творчестве выдающихся музыкантов-исполнителей..... с.22
5. Тема V. Специфика ансамблей струнно-смычковых инструментов с фортепиано.....с.29
6. Тема VI. Специфика ансамблей деревянно-духовых инструментов с фортепиано. ....с.34
7. Тема VII. Специфика ансамблей медно-духовых инструментов с фортепиано. ....с.38
8. Тема VIII. Методические аспекты работы над камерно ансамблевым репертуаром.....с.43
9. Тема IX. Психологические аспекты камерно - ансамблевого музицирования.....с.50
10. Тема X. Подготовка к публичному выступлению.....с.55

## Тема I.

### **Ансамбль и его значение в профессиональном становлении музыканта-педагога и исполнителя**

**Аннотация:** В данной лекции вводного характера поднимаются вопросы необходимости и важности разностороннего развития музыканта, в том числе и через различные виды ансамблевого исполнительства. Цель данной лекции мотивировать студентов к изучению ансамблевой литературы и музыки, к напряженной и регулярной музыкально-исполнительской работе в классе инструментального ансамбля и самостоятельно.

**Ключевые слова:** ансамблевое музицирование, инструментальный ансамбль, коммуникативные качества, сотворчество, ансамблевое единство, штриховая культура, тембровый, гармонический слух

#### **Методические рекомендации по изучению темы:**

1. Тема содержит лекционную часть, где в разделе "Лекция" даны общие представления по теме;
2. Далее предложены вопросы для самопроверки, на которые необходимо ответить.
3. В том же разделе предложен список литературы и информационные ресурсы по теме лекции

#### **Список литературы:**

1. Готлиб, А. Основы техники совместного исполнительства. – М.: Музыка, 1971. - 94 с.
2. Готлиб, А. Искусство ансамбля // Сов.музыка, № 2, 1967.
3. Камерный ансамбль. Педагогика и исполнительство. Ред. сост. К.Х.Аджемов. - М.: Музыка, 1979. - 166 с.
4. Раабен, Л.И. Мастера советского камерно-инструментального ансамбля.

- Л.: Музыка, 1964. - 180 с.
5. Желанова, Н. В. Роль ансамблевого музицирования в развивающем фортепианном обучении детей// Образовательный портал - <http://nsportal.ru>
  6. Курбанова, Л.Р. Особенности обучения пианиста – участника камерного ансамбля // Образовательный сайт - <http://festival.1september.ru>
  7. Зеленин, В. М. Работа в классе ансамбля // <http://muzlit.net> – электронный архив музыкальной литературы.
  8. Дедук, Л.Л. Развитие культуры ансамблевого исполнительства как одна из форм формирования личности //Образовательный сайт <http://academicon.ru>
  9. Лукьянова, Е. П. Формирование профессионально - коммуникативных качеств у студентов музыкально-исполнительских вузов в классе камерного ансамбля: Дис. ... канд. пед. наук: 13.00.08 - Екатеринбург, 2006. - 174 с.
  10. Инструментальный ансамбль - как одна из наиболее перспективных форм ансамблевого музицирования баянистов и аккордеонистов в ДШИ // Методическая разработка. Сост. Кожаева О.В.- Сызрань, 2015.- 12 с.

Ансамбль - от французского ensemble (вместе) - означает совместное исполнение. Это наиболее общее понятие. Прежде всего, оно подразумевает наличие музыки, написанной для совместного исполнения. В соответствии с количеством исполнителей, ансамбль называется дуэтом (для двух исполнителей), трио или терцетом (для трех), квартетом (для четырех, см. об этом специальный рассказ), квинтетом и т. д. Ансамбли могут быть вокальными или инструментальными. Последние всегда относятся к области камерной музыки, первые же, чаще всего, являются эпизодами оперного спектакля. Например, опера «Евгений Онегин» Чайковского начинается ансамблем: звучит дуэт Татьяны и Ольги за сценой, а на сцене, перед зрителями, беседуют Ларина и няня. В целом образуется квартет - одновременное пение четырех действующих лиц. Ансамблем называется не только произведение, написанное для нескольких инструментов, но и состав

исполнителей, которым оно предназначено. Многие ансамбли имеют строго определенное количество участников. Например, вокальные или фортепианные дуэты, инструментальные трио или квартеты. Один из самых известных наших ансамблей такого рода - Квартет имени Л. Бетховена.

Нередко ансамблем называют объединение исполнителей на разных инструментах, певцов, танцоров. За последние годы большое распространение получили вокально-инструментальные ансамбли, исполняющие эстрадную музыку. И, наконец, слово ансамбль имеет еще одно значение. Представьте себе, что певица с нежным серебристым голосом поет изящный романс, а пианист, который ей аккомпанирует, играет слишком громко и тяжеловесно. О таком исполнении можно сказать, что у певицы и пианиста очень плохой ансамбль, а вернее, его вовсе нет. Зато, какое высокое наслаждение испытываешь, слушая, как голос и рояль словно сливаются в единое целое и аккомпанемент естественно продолжает, «договаривает», когда умолкает певец, и даже тембр рояля оказывается похожим на теплый, наполненный глубоким чувством человеческий голос. Тогда хочется воскликнуть: «Какой чудесный ансамбль!» Именно такой, совершенно неповторимый, уникальный ансамбль слышали те любители музыки, кому посчастливилось попасть на концерты немецкого певца Дитриха Фишера-Дискау и выдающегося пианиста Святослава Рихтера. Таким образом, слово ансамбль означает еще и согласованность исполнения, общность понимания произведения всеми его исполнителями.

Ансамблевое музицирование играет особую роль в формировании профессиональных и личностных качеств музыканта. Для образовательного процесса инструментальный ансамбль имеет ряд привлекательных качеств, выделяющих его из общего списка специальных дисциплин. Ансамблевое исполнительство оказывает благотворное влияние на студентов не только в профессиональном плане, но и формирует человеческие качества: чувство взаимного уважения, такта, партнерства, самодисциплины, коммуникативные

навыки. Игра в ансамбле невозможна без принятия личности другого, толерантности, взаимопонимания партнеров, внимательного отношения к высказываниям коллег, принципиальности и убежденности в отстаивании собственной художественной позиции, умения уступать инициативу. Ансамблевое музицирование является своеобразной ролевой моделью социально-личностного общения, предоставляя прекрасную возможность как для творческого, так и дружеского общения музыкантов, коммуникативными отличиями которого являются равноправие и сотворчество. Искусство игры в ансамбле оказывает существенное влияние на развитие таких важнейших сфер личности, как социальное функционирование и эмоциональное реагирование.

В профессиональном плане игра в ансамбле формирует у учащихся исполнительские навыки, развивает музыкальные способности, в том числе тембровый и гармонический слух, ритмическое чувство, культуру звукоизвлечения, чувство формы, ощущение звуковой перспективы умение слышать себя и партнера, формирует чуткость к полифонической структуре изложения. Исполнение сочинений для различных составов, включающих фортепиано, струнные, духовые, ударные инструменты многократно увеличивает возможности развития тембрового слуха. Стремление к соответствию звучания разных инструментов заставляет искать разнообразия в исполнении штрихов. Оттачивая индивидуальное мастерство ансамблиста, совместная игра во многом способствует его развитию и как солиста, поскольку задачи, стоящие перед исполнителями камерно-ансамблевого произведения сложнее и часто требуют большего слухового контроля. Поэтому для любого инструменталиста совершенно необходимо овладение секретами ансамблевого мастерства.

Инструментальный ансамбль расширяет профессиональный кругозор учащихся, положительно воздействует на их общую культуру. Совместное музицирование является стимулом саморазвития, воспитывает творческую

инициативу, самостоятельность. В самостоятельной ансамблевой работе есть своя специфика. Она включает в себя не только самостоятельное разучивание партии каждым из участников коллектива, но и изучение всей ансамблевой партитуры в целом, а также совместные занятия без педагога. Кроме преодоления технических трудностей, нахождения нужной аппликатуры, расстановки штрихов, самостоятельная ансамблевая работа включает в себя уточнение плана интерпретации и нахождение единой концепции исполняемого произведения.

Ансамблевое исполнительство знакомит с лучшими образцами камерной музыкальной литературы, произведениями различных эпох, стилей и жанров, расширяет исполнительский репертуар, обогащая профессиональное мышление рядом стилевых компонентов, приближая музыкально-исполнительскую зрелость. В процессе изучения данной дисциплины студент знакомится с историей развития камерного жанра, методикой работы с ансамблями, ансамблевыми произведениями различных музыкально-исторических эпох, различных стилей – от барокко и раннего классицизма до новейших композиторских тенденций.

Богатство ансамблевой литературы вдохновляло и вдохновляет выдающихся исполнителей на создание замечательных ансамблей. Достаточно вспомнить такие трио как Л. Н. Оборин, Д. Ф. Ойстрах, С. Н. Кнушевицкий, дуэты С.В. Рахманинов и Ф. Крейслер, С. Рихтер и Д. Ойстрах, М. Аргерих и Г. Кремер, Н. Луганский и В. Репин и т.д. Благодаря ансамблю, музыканты знакомятся с шедеврами мировой инструментальной музыки, учатся искусству совместного музицирования, познают радость творческого общения, взаимобогащая исполнительский опыт друг друга.

### **Вопросы и задания для самопроверки**

1. Назовите основные формы ансамблевого музицирования.
2. Какие профессионально-значимые качества личности необходимы артисту

инструментального ансамбля?

3. Назовите наиболее известных артистов камерного ансамбля.

4. Прокомментируйте следующие высказывания (педагогические максимы):

- «Я горячо люблю камерное музицирование. Оно дает большую радость не только слушающим, но, прежде всего, самим участникам. Поэтому я никогда не отказываюсь поиграть камерную музыку просто для себя» (Д.Ф.Ойстрах).
- «Единственно возможный комментарий к музыкальному сочинению — другое музыкальное сочинение» (И. Ф. Стравинский).
- «Простор, открывающийся музыканту, — это не жалкая мелодия из семи нот — это необозримая клавиатура, почти вся еще неведомая клавиатура, из миллионов клавиш которой лишь очень немногие, разделенные густым, неприглядным мраком, — клавиши нежности, страсти, отваги, спокойствия, столь же непохожие между собой, как одна вселенная непохожа на другую, — были открыты великими артистами, будящими в нас отклик найденной ими теме и этим облегчающими нам обнаружение того богатства, того разнообразия, какое таит в себе великая, непроницаемая и удручающая ночь нашей души, которую мы принимаем за пустоту и небытие» (Марсель Пруст).
- «Ноты, которые я беру, не лучше, чем у многих других пианистов. Паузы между нотами - вот где таится искусство!» (Артур Шнабель).
- В музыке, как, должно быть, и во всех других искусствах, стоит только стилю, характеру, одним словом, чему-то серьезному, проявиться, как все прочее исчезает (Эжен Делакруа).
- Ноты — это лишь искусство записывать идеи, главное — это иметь их (Стендаль).
- Мы всегда слышим в игре исполнителя его человеческое нутро (Г. Нейгауз).

## Тема II.

### История становления жанра «камерный ансамбль»

**Аннотация:** В лекции дан исторический обзор жанра «камерная музыка», начиная со старинной сонаты эпохи Средневековья и Возрождения. Рассмотрены особенности звучания инструментов разных эпох и камерно-инструментальное творчество композиторов эпохи барокко и классицизма.

**Ключевые слова:** церковная соната, камерная соната, камерные сочинения барокко и классицизма, трио-соната, Г.Ф.Гендель, И.С.Бах, Й.Гайдн, В.Моцарт, Л.Бетховен.

#### Методические рекомендации по изучению темы:

1. Тема содержит лекционную часть и музыкально-иллюстративный материал, предложенный в качестве примеров
2. Необходимо изучить лекционный материал и прослушать все предложенные музыкальные примеры
3. К теме также предложен список рекомендуемой литературы для дальнейшего самостоятельного изучения
4. В качестве поэтического примера предложено стихотворение Д. Самойлова

#### Список литературы:

1. Аджемов, К. Двухчастные скрипичные сонаты В. А. Моцарта в классе камерного ансамбля // Камерный ансамбль. // К. Аджемов – Москва, 1979.
2. Аджемов, К. Избранные сочинения К. Дебюсси в классе камерного и фортепианного ансамбля // К. Аджемов. – Москва, 1979.
- Белецкий, И. Фортепианный квинтет Д. Шостаковича // Черты стиля Шостаковича. – Москва, 1962.

3. Бондурянский, А. Фортепианные трио И. Брамса / А. Бондурянский. – Москва, 1986.
4. Бялый, И. Из истории фортепианного трио. Генезис и становление жанра / И. Бялый. – Москва, 1989.
5. Гайдамович, Т. Виолончельные сонаты Л. Бетховена / Т. Гайдамович. – Москва, 1982.
6. Гайдамович, Т. Русское фортепианное трио / Т. Гайдамович. – Москва, 1993.
7. Гайдамович, Т. Фортепианные трио Моцарта. Комментарии, советы исполнителям / Т. Гайдамович. – Москва, 1987.
8. Давидян, Р. Квартетное искусство / Р. Давидян. – Москва, 1971..  
Кондратьева, О. О некоторых чертах камерно-ансамблевого творчества А. Рубинштейна / О мастерстве ансамблиста. – Ленинград, 1987.
9. Макушкин, В.В. Камерно – ансамблевое искусство в современном культурном пространстве // Сайт Саратовской государственной консерватории - <http://www.sarcons.ru/new/index.php/internet-konferencija-kam-ans.html>
10. Миронов, Л. Трио Бетховена для фортепиано, скрипки и виолончели. Некоторые вопросы исполнения / Л. Миронов. – Москва, 1974.
11. Моисеев, Г. А. «Камерные ансамбли П. И. Чайковского» 2009 г.
12. Оленев, М. Из истории западноевропейского фортепианного квинтета конца 18-19 века // Камерный ансамбль. Вып. 2. // Р. Давидян. – Москва, 1996.
13. Польская, И.И. Камерный ансамбль: история, теория, эстетика. Харьков: ХГАК, 2001.- 396 с.
14. Поляков, В. Камерные ансамбли П. Хиндемита с участием фортепиано (исполнительские рекомендации) // О мастерстве ансамблиста. – Ленинград, 1987.
15. Раабен, Л. Инструментальный ансамбль в русской музыке / Л. Раабен. – Москва, 1961.

16. Раабен, Л. Советская камерно-инструментальная музыка / Л. Раабен. – Ленинград, 1963.
17. Раабен, Л. Камерно-инструментальная музыка первой половины XX века / Л. Раабен. – Москва, 1964.
18. Сайфуллин Р. А. «Сонаты Бетховена для скрипки и фортепиано (ор. 12 № 1, 2, 3, ор. 23 и 24): Семантика нотного текста (взгляд педагога-исполнителя)» Казань, 2008.
19. Сухов, С. Редакция сонат Бетховена для скрипки и фортепиано Л. Вейнера и ее использование в классе камерного ансамбля // О мастерстве ансамблиста. – Ленинград, 1987.
20. Хохлова А. Л. «Клавирные трио Йозефа Гайдна в контексте игрового пространства - времени» Москва, 2009.
21. Царегородцева, Л. М. Эволюция жанра большого камерно-инструментального ансамбля с участием фортепиано: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.02. - Тамбов, 2005. - 224 с.
22. Черная М. Р. «Традиционное и индивидуальное в клавирной музыке и камерных ансамблях с клавиром В. А. Моцарта» 2009.
23. <http://bars.kfu.ru/mod/resource/view.php?id=68152>
24. Гришкова О.Ю. Особенности работы педагога –музыканта с камерным ансамблем смешанного типа <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=15221> (Дата обращения 10 марта 2016 г.)

Камерный ансамбль состоит из двух ключевых понятий. Слово ансамбль во французском языке имеет два значения: ensemble — "**вместе, сразу, в одно время**"; semblable — "**похожий, подобный**". В переводе с греческого (лат.) symplegas — "**сцепление, сплетение**". Латинское слово camera означает "комната, палата". Камерная музыка, то есть, музыка, предназначенная для исполнения не в большом зале театра или в церкви, а в комнате, музыка домашняя. Старинные сонаты в зависимости от того, для церковного или домашнего музицирования они предназначались, -

назывались sonatadachiesa - церковная соната и sonatadacamera - камерная (или придворная) соната. В средние века и раннего Возрождения, инструменты использовались в основном в качестве аккомпанемента для певцов. Существовали и чисто инструментальные ансамбли. В XVII-XIX веках камерная музыка звучала в гостиных, в салонах, в небольших залах. При дворах были даже специальные должности камер-музыкантов. В дальнейшем, с зарождением и развитием симфонической музыки, камерной музыкой стали называть произведения, рассчитанные на небольшое количество исполнителей и ограниченный круг слушателей.

Камерные сочинения барокко могут быть воспроизведены на разных инструментах. Так клавирные сочинения Иоганна Себастьяна Баха из цикла «Искусство фуги» могут быть воспроизведены на разных клавишных инструментах - клавесине или органе. Как известно, в эпоху барокко, кроме соло-сонат, существовали произведения для двух, трех и более инструментов. Ярко выделялась среди них трио-соната для двух солирующих инструментов с аккомпанементом клавишного инструмента.

Музыкальные инструменты трио-сонат эпохи барокко имеют гибкое обозначение. Так у Генделя можно встретить сонаты для "немецкой флейты, гобоя или скрипки", басовые партии могли бы играть виолончель или фагот, а иногда и три или четыре инструмента могут участвовать в басовой линии в унисон. В инструментальной культуре эпохи барокко господствовал фактурный «трио-принцип», представленный двумя мелодическими голосами и continuo в двух ипостасях – гармонической (аккордовое сопровождение) и мелодической (басовая линия). Несбалансированность числа исполнителей, фактурных голосов и ансамблевых партий в трио-сонатах и сугубо фактурный характер жанровых обозначений, не отражающих особенности конкретных исполнительских составов, является важнейшей чертой ансамблевой музыки барокко.

Для камерной музыки барокко характерен контрапункт, то есть каждый инструмент играет тематический материал в разное время, создавая переплетение звуковой ткани. Поскольку тематический материал проходил у каждого инструмента, все инструменты были равны. Поскольку фортепиано и рояль еще не были изобретены, их место в ансамбле занимал гораздо менее звучный, суховатый и подходящий больше для фона, чем для солирующих партий клавесин. Барочная гитара и лютня тоже звучали иначе, чем современные инструменты, мягче и романтичнее. Следующим этапом в развитии жанра стала так называемая аккомпанированная соната, в ней главенствовал не струнный, а клавишный инструмент.

Новый этап становления жанра сонаты для скрипки и фортепиано открывается творчеством Гайдна и Моцарта, где она эволюционирует в одном ряду с такими разновидностями камерно-инструментального сонатного цикла, как сольная соната, трио и квартет.

Именно поэтому особое значение для определения жанра в этот период имеет структура произведения, состоящего из трех частей, первая из которых написана в сонатной форме. Классическая модель такой структуры складывается в творчестве К.Ф.Э.Баха, затем активно развивается Гайдном. Она впитала в себя разновидности инструментальной музыки эпохи барокко, откуда заимствовала менуэт и рондо. Однако эталоном сонатно-симфонического цикла стали произведения Гайдна и особенно Моцарта.

В XIX—XX веках значение камерной музыки как «музыки для избранных» постепенно отпало, и термин сохранил смысл как определение произведений, предназначенных для исполнения небольшими коллективами музыкантов и слушателей. Иоганн Вольфганг фон Гете писал о камерной музыке (в частности, о музыке для струнного квартета): как будто "четыре рациональных человека разговаривали". Определения «беседа», «разговор» повторяется в описаниях и анализе камерной музыки. Это разговорная

парадигма проходила через всю историю камерной музыки с конца 18 века до настоящего времени.

История камерных жанров как таковых связана с именами корифеев музыкального искусства XVIII столетия, прославивших себя в качестве создателей монументальных жанров - это Иоганн Себастьян Бах, Георг Фридрих Гендель, Йосиф Гайдн, Вольфганг Амадей Моцарт, Людвиг ван Бетховен. Эти композиторы и в камерном жанре создали высочайшие образцы музыкального искусства, камерные жанры получили в их творчестве поистине высочайшее выражение.

Гендель создал более сорока камерных сонат. Его сочинениям характерна развитая партия клавира. Клавирные сюиты Генделя поражают свежестью и ясностью стиля, широтой и проникновенностью мелодий (вот где сказалось мастерство оперного композитора!). Инструментальные сонаты для скрипки, трио-сонаты – это прекрасные и возвышенные образцы подлинно камерной музыки – приближают Генделя к следующему поколению классиков с их ясным, гармоничным музыкальным языком и мышлением.

Й. Гайдн – автор 83 струнных квартетов, 45 фортепианных трио, а также многочисленных инструментальных сонат. Именно в творчестве Гайдна сформировался тот вид камерного дуэта - диалога, который будет господствовать в мире камерной музыки в течение следующих двух столетий. Особое значение для определения жанра камерной сонаты в этот период имеет структура произведения, состоящего из трех частей, первая из которых написана в сонатной форме. Классическая модель такой структуры складывается в творчестве К.Ф.Э.Баха, затем активно развивается Гайдном. Она впитала в себя разновидности инструментальной музыки эпохи барокко, откуда заимствовала менуэт и рондо. Однако эталоном сонатно-симфонического цикла стали произведения Гайдна.

Сочетание скрипки, как инструмента мелодического, и клавира, как инструмента аккомпанирующего, вполне естественно в XX-XXI веках, ибо базируется как на специфике самих инструментов, так и на многолетней, в первую очередь, классико-романтической, практике их использования, когда скрипка излагает основной мелодико-тематический материал, а клавир ей аккомпанирует, — это сегодня соответствует некоей «норме» жанра. Однако сталкиваясь с ранними скрипичными сонатами юного Моцарта, его современников и предшественников мы наблюдаем иную картину: не скрипка главенствует в экспонировании темы и тематическом развитии, а клавир. Эта ситуация имеет историческое обоснование и коренится в генезисе жанра.

Обозначение «соната с сопровождением» или «аккомпанированная соната» соответствует исторической терминологии. В большинстве своем, именно так назывались многочисленные сонаты моцартовых современников. Да и опусы самого Моцарта — не только раннего, но и позднего периодов, — по сути уже представлявшие собой скрипичные сонаты в современном понимании, обозначались так же. На титульном листе сонат KV 6—7, опубликованных в 1764 году в Париже, значится: «Sonates pour clavecin. Qui peuvent se jouer avec V Accompanement de Violon». Однако и гораздо более поздние опусы, например, сонаты KV 376-380 (374d\_f)2, изданные в Вене в 1781-м (!), имеют аналогичный заголовок: «Six Sonates pour le Clavecin, ou Pianoforte I Accompanement dun Violon».

Аккомпанированная соната для клавира и мелодического инструмента сыграла в истории инструментальной музыки XVIII столетия переходную роль: от широко распространенных в эпоху барокко трио-сонаты и сольной клавирной музыки — к сонате для скрипки и фортепиано. Впрочем, этот процесс отнюдь не был линейным: трио-соната еще не исчезла совсем, когда на авансцену инструментальной музыки вышла аккомпанированная соната;

также и эта последняя какое-то время существовала одновременно с сольной скрипичной сонатой, прежде чем окончательно кануть в Лету.

Клавирная соната с аккомпанирующими мелодическими инструментами (кроме скрипки — флейта, гобой, виолончель, другие духовые и струнные инструменты) в XVIII — первой трети XIX века была распространена по всей Европе; к этому жанру обращались на территории Англии, Австрии, Германии, Италии; особое внимание, впрочем, уделялось ей во Франции. Думается, что публикуя именно в Париже ранние клавирно-скрипичные опыты своего сына, Леопольд как раз и учел популярность жанра на французской почве и безошибочно на нем остановился. Моцарт жил и творил в ту знаменательную для истории западноевропейской музыки эпоху, когда происходило становление и интенсивное развитие жанров инструментальной музыки в целом и жанров сонаты и симфонии в частности. В этот период устанавливался «формат» сонатно-симфонического цикла, складывался интонационный словарь классического стиля. Сонатный цикл кристаллизовался, как известно, из множества прототипов, среди которых: барочная трио-соната и сюита, оперная увертюра, сольный инструментальный концерт, *concerto - grosso* и ряд других жанров.

Если в ранних ансамблях Моцарта клавир доминирует над скрипкой (в сонатах), над скрипкой и виолончелью (в трио), то в более поздних сочинениях струнные и клавир равноправны. Из 35 сонат для фортепиано и скрипки (сюда не входят 6 т. н. романтических сонат, принадлежность которых М. опровергнута) 16 были созданы в период ранних концертных поездок (Париж, Лондон и Гаага). Самые совершенные сонаты относятся к венскому периоду (B-dur, 1784; A-dur, 1788). В струнных квартетах старый тип, близкий к трио-сонатам (Италия, 1770—73), сменился «гайдновским», представленным законченно в 6 квартетах, посвященных «отцу, наставнику и другу» И. Гайдну (по признанию М., «плод долгого и упорного труда»), и 3 «Прусских» квартетах (1789—90). Если в камерной музыке Гайдна

центральное место занимают струнные квартеты, то у М. наряду с квартетами (количественно они преобладают) на передний план по художественному значению выдвинулись струнные квинтеты (самые законченные образцы — C-dur и g-moll, 1787). Среди духовых и смешанных ансамблей выделяются квинтет для фортепиано и духовых (1784) и квинтет для кларнета и струнных (1789).

Жанр камерной сонаты по-новому преломился в творчестве Бетховена: Революционная эпоха посягала на незыблемые правила. В самой сонатной форме заключена идея противостояния-диалога музыкальных тем – живой слепок диалектики жизни. Тридцать две фортепианные сонаты Бетховена, наряду с «Хорошо темперированным клавиром» Баха – «библия» для музыкантов. Превосходный пианист, Бетховен неплохо играл и на скрипке, около пяти лет исполнял партию альты в оркестре театра в Бонне. И позже в Вене он не оставил занятия скрипкой – одним из любимейших своих инструментов. Для скрипки и фортепиано написаны юношеские Вариации на тему из «Свадьбы Фигаро», три десятилетия спустя – последняя в цикле Соната для фортепиано и скрипки соль мажор, соч. 96. Обратим внимание: композитор (как в свое время Моцарт) и его современники на первое место ставили фортепиано; в отзывах и рецензиях нередко читаем: сонаты со скрипкой!

Бетховенские скрипичные сонаты не сразу завоевали признание. Первые отклики полны упреков автору в «учености», в недостатке естественности, «чрезмерной изысканности»... Но очень скоро рецензенты сменили тон: они заговорили об «изобретательности, серьезном, мужественном стиле». Слава Бетховена с годами неуклонно возрастает, и к началу нового XIX века его имя венчает знаменитую венскую триаду: Гайдн – Моцарт – Бетховен.

Уже в первых скрипичных сонатах Бетховен порывает с устоявшейся традицией дивертисмента-сюиты: его сонатные аллегро целеустремленны, полны активного действия, медленные части глубоки и «по-шубертовски» песенны. Не удивительно, что к певучим Adagio и Andante сонат стали подбирать слова и петь их в быту и в концертах (точно так же, как позже инструментальные пьесы Шопена, Листа, Рубинштейна). Часто композитор прибегает к излюбленной вариационной форме. В финалах – как правило, в форме рондо – оживают жанровые сцены, царит стихия танцевальности.

Скрипичные сонаты столь же разнообразны по настроению, как симфонии или фортепианные сонаты Бетховена. Неистовая патетика первой части Сонаты ля минор, соч. 23, конечно же сродни фортепианной «Патетической». Бурный и страстный характер скрипичной партии; фортепиано, клопочущее яростью – все в Сонате до минор, соч. 30, № 2 предвещает «Аппассионату», которая явится миру два с лишним года спустя. А свет, источаемый Сонатой фа мажор, соч. 24 (ее не случайно нарекли «Весенней»), изумительная по красоте мелодия, открывающая первую часть – не лучшее ли свидетельство того, что в бетховенских руках моцартовская эстафета? К «Весенней» сонате примыкает по настроению последняя (Десятая) Соната соль мажор (соч. 96), которая, как и «Пасторальная» симфония, – гимн почитаемой Бетховеном природе.

Одной из вершин инструментальной драмы в камерной музыке является Соната ля мажор, соч. 47, известная под названием «Крейцера». Бетховен именовал ее написанной «в концертном стиле», то есть, считал камерным концертом для скрипки и фортепиано. Посвященная скрипачу-виртуозу Рудольфу Крейцеру, она в одном ряду с «Героической» симфонией, с фортепианными «Авророй» и «Аппассионатой», с оперой «Фиделио».

Л.В.Бетховен создал 10 сонат для скрипки и фортепиано. Его новаторство проявляется, прежде всего, в структуре цикла, драматургии, тематизме и фактуре. Несмотря на то, что принципиальных изменений в соотношении партий композитор не вносит, его творчество создает предпосылки для новой трактовки жанра за счет технического усложнения линий обоих инструментов. Бетховен осуществляет также переход жанра из сферы «обиходной» музыки в сферу музыки «преподносимой», насыщая его драматизмом и симфонизируя. Преобразования композитора затрагивают и структуру камерной сонаты. Так, цикл расширяется до четырехчастного (сонаты № 5, 7, 10). Однако Бетховен не создает единого типа структуры, демонстрируя неисчерпаемую изобретательность при решении композиционных задач.

Жанр сонаты стал для венского классицизма таким же показательным, как малый барочный цикл для эпохи барокко. Поэтому его дальнейшее развитие композиторами последующих поколений было так или иначе связано с обращением к классическим традициям.

### **Вопросы и задания для самопроверки**

1. Расскажите происхождение старинной сонаты.
2. Какие инструменты использовались в трио-сонатах?
3. Опишите особенности камерных сонат эпохи барокко.
4. Расскажите о камерно-инструментальном творчестве композиторов эпохи классицизма. Какие изменения в развитии камерного жанра произошли в эту эпоху?

## Тема III.

### Виды и формы инструментального ансамбля

**Аннотация:** Данная лекция рассчитана на музыкально-иллюстративный материал – прослушивание аудио, видеозаписей, концертных исполнений, знакомство с нотной литературой.

**Ключевые слова:** фортепианное трио, струнный квартет, струнный квинтет, фортепианный квинтет

#### Методические рекомендации по изучению темы:

- 1 В лекционной части перечислены все разновидности камерно-ансамблевого музицирования, которые студент должен знать
- 2 В разделе Музыкальные примеры необходимо прослушать все предложенные произведения
- 3 В заключении необходимо ответить на предложенные Вопросы и задания для самопроверки усвоенного материала

#### Музыкальные примеры:

<http://bars.kfu.ru/mod/resource/view.php?id=68154>

Коллектив, исполняющий камерную музыку, называется камерным ансамблем. Как правило, в камерный ансамбль входят от двух до десяти музыкантов, реже — больше. Исторически сложились канонические инструментальные составы некоторых камерных ансамблей, например, фортепианное трио, струнный квартет и др. Существует также понятие камерного оркестра — как правило, это сокращённый (не более 15-20 человек) состав струнного оркестра, иногда с добавлением нескольких духовых инструментов.

Состав инструментов камерного ансамбля может быть следующим:

- Солирующий инструмент (струнный или духовой) и фортепиано;
- - Фортепианный дуэт (два фортепиано или фортепиано в четыре руки);
- - Струнное трио (скрипка, альт и виолончель);
- - Фортепианное трио (скрипка, виолончель и фортепиано);
- - Струнный квартет (две скрипки, альт и виолончель);
- - Фортепианный квартет (скрипка, альт, виолончель и фортепиано);
- - Струнный квинтет (струнный квартет + альт или виолончель);
- - Фортепианный квинтет (фортепиано + струнный квартет)

### **Вопросы и задания для самопроверки**

1. Назовите наиболее известные камерные коллективы и исполнителей.
2. Назовите состав различных камерных ансамблей.
3. Какие произведения для различных составов камерного ансамбля Вы прослушали в последнее время? Назовите авторов этих произведений и исполнителей.

## **Тема IV.**

### **Камерный ансамбль в творчестве выдающихся музыкантов-исполнителей**

**Аннотация:** В лекции рассматривается место и значение камерного ансамбля в творческом наследии выдающихся музыкантов (композиторов и исполнителей) - Шуберта, Вебера, Мендельсона, Шумана, Шопена, Брамса, Листа, Сметаны, Дворжака, Грига, Глинки, Бородина, А. Рубинштейна, Чайковского и других.

**Ключевые слова:** ансамблевое музицирование, совместное концертное музицирование, камерно-ансамблевая культура, ансамблевая коммуникативность

### **Методические рекомендации по изучению темы:**

1. Тема содержит лекционную часть, где в разделе "Лекция" дана основная информация, необходимая для усвоения
2. Далее предложен раздел Вопросы для самопроверки с вариантами ответов. Выбор ответа необходимо обосновать.
3. Информационные ресурсы по теме лекции содержат большой музыкально-библиографический материал для самостоятельного изучения

### **Веб-ресурсы по теме**

1. [http://www.21israel-music.com/Richter\\_Oistrach.htm](http://www.21israel-music.com/Richter_Oistrach.htm)
2. <http://www.mosconsv.ru/ru/disk.aspx?id=22190>
3. <http://www.rostropovitch.ru/biography.html>

Камерно-ансамблевая культура является одной из важнейших сфер музыкального искусства, занимая значительное место в системе ценностей Нового времени. Становление камерно-ансамблевой эстетики начинается в эпоху Барокко, кристаллизация ее происходит в эпоху венского классицизма.

Определяющее воздействие на камерно - ансамблевую культуру XIX в. во всех ее ипостасях оказала эстетика романтизма. Камерный ансамбль занимает видное место в творческом наследии большинства композиторов XIX в. (Шуберта, Вебера, Мендельсона, Шумана, Шопена, Брамса, Листа, Сметаны, Дворжака, Фибиха, Грига, Глинки, Бородина, А. Рубинштейна, Чайковского и многих других мастеров). Романтический период

ознаменован высочайшими достижениями в сфере ансамблевого концертного исполнительства. Многие знаменитые артисты композиторы и исполнители объединялись для совместного концертирования. Примерами такого содружества являются наиболее известные ансамбли эпохи: Ф. Лист и Ф. Шопен, Ф. Мендельсон и К. Шуман, К. Шуман и А. Гензельт, К. Шуман и И. Брамс, И. Брамс и Й. Иоахим, И. Брамс и Д. Поппер, Ф. Лист и Т. Делёр, К. Шуман и А. Рубинштейн, А. и Н. Рубинштейны и др.

Особую страницу в истории ансамблевой культуры XIX века составляет фортепианное ансамблевое музицирование, равно популярное и среди широких кругов любителей музыки, и среди самых блестящих музыкантов-профессионалов Р. и К. Шуман, Ф. Мендельсона, И. Мошелеса, И. Брамса. Ансамбли (особенно инструментальные и вокальные дуэты) с участием фортепиано любимого инструмента XIX в. являлись одной из наиболее распространенных и почитаемых музыкальных сфер. Повсеместно исполнялись дуэты для двух фортепиано и фортепианные ансамбли для трех, четырех и более участников (в 5, 6, 8 и более рук). Излюбленным жанром эпохи становится фортепианный четырехручный дуэт.

Ансамблевое музицирование в XIX в. было характерно не только для профессиональных музыкантов, но и для культурной жизни в целом. Традиции совместного домашнего музицирования были особенно сильны в Австрии и Германии. Совместное музицирование, отражая романтическое стремление к душевному дружескому общению, становится неременным атрибутом эпохи, неотъемлемой составной частью бытия европейского, а затем и российского культурного общества, потребностью и нормой жизни людей.

В России ансамблевое музицирование домашнее, салонное, усадебное становится поистине массовым явлением уже к середине XIX в. В духовной

жизни России первой половины XIX в камерно-ансамблевая музыка быстро достигает пика популярности, обретая особый смысл.

В век романтизма семантизация камерной музыки достигает максимальной степени. Камерный ансамбль становится одной из важнейших, характернейших и распространенных моделей личностного общения, а ансамбль как таковой своего рода парадигмой романтической культуры. Романтическая камерно-ансамблевая культура культивировала особые типы проявления личностного, субъективного начала. В ней находят отражение связанные с широким распространением совместного музицирования демократические тенденции к эмоциональной открытости, сердечной задушевности и содержательной доступности. В то же время в камерном ансамбле эпохи происходит дальнейшее усиление глобально-философских тенденций к интеллектуальному и этическому обобщению духовного содержания человеческого бытия. Эти тенденции в ансамблевой культуре XIX века находят свое воплощение в особом тяготении камерно - ансамблевой музыки к погружению в глубины человеческой психологии.

Романтики всемерно расширяют семантическое поле камерно-ансамблевых жанров, где на первый план выступает субъективно-личностное начало, связанное с открытым проявлением индивидуальности, интеллекта, человеческих эмоций.

Ансамбль в XIX в. воспринимается как взаимодействие личностей, воля, их соперничество или взаимопонимание и становится своего рода олицетворением идеального созвучия душ, живым воплощением романтической грезы, образом гармоничного жизненного сосуществования во взаимном согласии, дружбе и любви.

В музыке глинкинской эпохи ансамблевая коммуникативность приобретает неповторимо душевный, человеческий облик, вырастая до уровня

высокого духовного ритуала, особой философии сердечного общения и создавая удивительную атмосферу доверительной близости и единения.

Микрокосм камерного ансамбля отграничен от окружающего мира как макрокосма, он живет напряженной собственной жизнью, насыщенной сложными эмоционально-личностными взаимосвязями, отличающейся персонифицированным характером ролевых взаимоотношений между участниками и их абсолютным на уровне предощущений взаимопониманием. В этом постоянном круге ансамблевого взаимодействия на личностно-человеческом уровне глубоко и всесторонне раскрываются индивидуальные черты характера каждого из членов ансамбля как человека и музыканта, так и его исполнительской «роли», музыкального «персонажа».

Для самого М.И. Глинки музыканта фильдовской школы, ненавидевшего внешний блеск, треск, мишуру и «котлетную игру», семантика камерности также имела большое значение.

Другой эстетической доминантой ансамблевой культуры глинкинской эпохи явилась *категория ансамблевости*, как особое свойство согласованного взаимодействия, обусловленное внутренними предпосылками совместимости элементов, составляющих целое, характеризующееся гармоничной совместностью их сочетания.

Ансамблевость как образ жизни, музыкальный синоним дружбы и любви имела колоссальное значение для культурной ауры XIX в., для большинства выдающихся художников эпохи Шуберта, Шумана, Шопена, Брамса, Глинки. В основе романтической ансамблевости лежат идеи бескорыстной преданной дружбы, душевной близости, благородства чувств и совместного бытия.

Так, культ ансамблевости был особенно близок Ф. Шуберту как воплощение заветной идеи дружеского единения в некоем уютном

замкнутом кругу родственных душ. Именно у Шуберта ансамблевость приобретает неповторимо душевный, человеческий облик, вырастая до уровня высокого духовного ритуала, особой философии сердечного общения и создавая удивительную атмосферу доверительной близости и единения. Романтический дух ансамблевости, задушевности и тепла, человеческого созвучия, основанного на этике дружбы, братства и единения посредством искусства, доминирует и в творчестве, и в жизни Шуберта. Прекрасный мир дружественности, человеческого ансамбля был воплощен композитором в его фортепианных дуэтах, например, в Рондо D-dur «Наша дружба неизменна» (“Notre amitie est invariable”), явившемся живым олицетворением этого культа.

Камерно-ансамблевое музицирование инструментальное и вокальное было обязательным компонентом шубертиад и шубертовских вечеров, способствовавшим созданию неповторимой атмосферы душевности, взаимного сопереживания и сочувствия. Горячими приверженцами ансамблевой игры были Р. и К. Шуман (и их ближайшее окружение), постоянно музицировавшие в камерных и фортепианных ансамблях дуэтах, трио, квартетах, квинтетах.

Ансамблевость как способ совместного бытия имела колоссальное значение и для Брамса, эстетический идеал которого неразрывно связан с идеей духовного общения единомышленников, совместного служения искусству и человеку, с воспеванием любви, радости и красоты, с философскими раздумьями о человеческом бытии, о жизни и смерти, о роли и судьбе художника в мире.

Ансамблевость как совместность бытия и творчества играла значительную роль и в жизни Глинки. Мир композитора внешний и внутренний немислим без его постоянного дружеского круга общения, без артистических вечеров у братьев Н.В. и П.В. Кукольников, В.П.

Энгельгардта, Г.С. Тарновского и др. С юношеских лет и до конца жизни Михаил Иванович много и охотно играл в камерно-инструментальных (струнном квартете и фортепианном дуэте) и особенно камерно-вокальных ансамблях. Его партнерами часто бывали многие известные музыканты, артисты, литераторы, художники, обычно связанные с ним дружескими отношениями.

Камерно-ансамблевое музицирование в домашнем и дружеском кругу Глинки сыграло огромную роль в развитии русской ансамблевой культуры. Преобладала в глинкинском окружении камерно-вокальная музыка, но и инструментальные ансамбли (особенно квартеты и фортепианные четырехручные дуэты) пользовались неизменной любовью. Друзья и почитатели Глинки, собиравшиеся у него, с увлечением играли на фортепиано в 4, 6, 8 и 12 рук. Особенно частым в доме Глинки было «играние в 4 руки», обычными участниками которого были Д.В. Стасов, А.Н. Серов, В. П. Энгельгардт, К.П. Вильбоа, М.Л. Де Сантис и сам Глинка.

В наследии Глинки не слишком много ансамблевых сочинений, но роль их в культуре эпохи и в развитии русской ансамблевой музыки весьма велика.

Практически все инструментальные ансамбли Глинки созданы с 1823 по 1832 г.: юношеские Септет для гобоя, фагота, валторны *in Es*, двух скрипок, виолончели и контрабаса (1823), Квартет для 2 скрипок, альты и виолончели *D-dur* (1824), а также неоконченная Соната для фортепиано и альты (или скрипки) *d-moll* (1825-28), струнный квартет *F-dur* (1830), Серенада на мотивы из оперы В. Беллини «Сомнамбула» для солирующего фортепиано в сопровождении двух скрипок, альты, виолончели и контрабаса (1832, издана как Блестящий дивертисмент), Большой секстет для фортепиано, двух скрипок, альты, виолончели и контрабаса (1832), Патетическое трио для кларнета, фагота и фортепиано (1832), Серенада на темы из оперы Доницетти «Анна Болейн» для фортепиано, арфы, валторны,

фагота, альты, виолончели и контрабаса (1832, не сохранилась), «Листок из альбома» для скрипки и фортепиано.

К высшим достижениям глинкинского гения в данной сфере принадлежат Патетическое трио, Соната для фортепиано и альты, Блестящий дивертисмент на мотивы из «Сомнамбулы» В. Беллини, Большой секстет (самое крупное и значительное камерное творение композитора) и «Каприччио на русские темы». Тонкость и благородство художественного мира Глинки, отразившиеся в его ансамблевом творчестве, наложили глубокий отпечаток на всю русскую камерно-ансамблевую культуру его эпохи, придавая ей особый аромат чистоты и задушевности, свойственный лирико-романтической камерности, с одной стороны, а с другой блеск и совершенство форм, пропорций и мастерства.

### **Вопросы и задания для самопроверки**

1. Назовите наиболее известные ансамбли эпохи романтизма и постромантизма.
2. Каковы разновидности фортепианного ансамбля?
3. Назовите основные камерно – инструментальные произведения М.И. Глинки.
4. Какие характерные черты присущи ансамблевой музыке эпохи романтизма?

### **Тема V.**

#### **Специфика ансамблей струнно-смычковых инструментов с фортепиано**

**Аннотация:** Данная лекция рассчитана на изучение тембровых, акустических, динамических, штриховых возможностей струнно-смычковых инструментов и фортепиано и задачи ансамбля.

**Ключевые слова:** легато, деташе, мартеле, стаккато, спиккато, фактурные трудности, например, исполнение двойных нот

**Методические рекомендации по изучению темы:**

- 1 Тема содержит лекционную часть, которую студент должен понять и усвоить.
- 2 В разделе глоссария даны основные понятия звукоизвлечения. (определения штрихов) на струнных инструментах, которые необходимо выучить.
- 3 В разделе Музыкальные примеры, иллюстрирующие изложенный материал, необходимо прослушать все предложенные произведения.
- 4 В заключении необходимо ответить на предложенные Вопросы по теме для самопроверки усвоенного материала

**Список литературы:**

- 1 Берлизов, Д.А. Традиции профессиональной подготовки музыканта – исполнителя в классах камерного ансамбля московской консерватории. Автореф. дис....к.иск. Ростов-на – Дону, 2013.- 25 с.
- 2 Галеева, Д. Ш. Камерный ансамбль. Методические рекомендации для детских музыкальных школ. – Казань, 2012. – 27 с.
- 3 Готлиб, А. Искусство ансамбля // Сов. музыка, № 2, 1967.
- 4 Чулаки, М.И. Инструменты симфонического оркестра. –Москва: Гос.муз.изд.,1962. -184с.

**Музыкальные примеры:**

<http://www.youtube.com/watch?v=UMHoLKj9krc>

В начале работы над произведением струнно-смычкового репертуара необходимо ознакомиться с основными скрипично-виолончельными штрихами и спецификой их исполнения.

Струнные штрихи в основном отличаются друг от друга степенью протяженности или кратковзвучности, напевности или остроты звучания. Они подразделяются на: протяжные связные штрихи, применяемые для достижения певучести - легато; протяжные отдельные штрихи, когда отдельные звуки мотива в той или иной мере отделены друг от друга - деташе; короткие штрихи - мартеле, стаккато, спиккато, которые характеризует: отдельность, большие или меньшие паузы между звуками и акцентировка каждого. Пианисту следует знать особенности нотации сольных партий для различных инструментов – обозначения флажолетов, различных штрихов и т.п., альтовый и теноровый ключи. Зная специфику штрихов, пианист может и должен умело использовать возможности фортепианного звукоизвлечения даже как бы в рамках одного штриха. Так, иногда могут встретиться такие эпизоды в произведении, когда комплекс различных разновидностей различных штрихов чередуется с протяженными. Фактура же сопровождения фортепиано основана на одном штрихе, например - нон-легато - легато, но этот штрих не должен быть однообразным: в зависимости от смены струнных штрихов, фортепианное нон-легато становится то более коротким, или же более подчеркнутым, то более протяженным - «декламационным». Знакомясь со штрихами, также важно учитывать степень звукового насыщения в зависимости от тембра солирующего инструмента. Так, в ансамбле со скрипкой сила звука фортепиано может быть чуть больше, чем при аккомпанементе альту или виолончели. Королева оркестра - скрипка - самый распространенный струнный смычковый инструмент. «Она в музыке является столь же необходимым инструментом, как в человеческом бытии хлеб насущный», - говорили о ней музыканты в XVII веке. Общий диапазон скрипки - от соль малой до соль четвертой октавы. Скрипач изменяет высоту звука, прижимая струну к грифу пальцами левой руки. Есть много различных способов, так называемых штрихов, которые применяют при игре на

скрипке. Можно играть не на одной, а на двух соседних струнах сразу.

Игра в ансамбле вообще, а со струнными смычковыми инструментами в частности способствует развитию у музыканта творческой исполнительской активности, развивает музыкальный вкус. Струнное легато - это «осуществление мягкого, округлого, непрерывного потока звуков» (Л. Ауэр).

Игра произведений кантиленного характера в ансамбле со скрипкой и виолончелью способствует развитию мелодического слуха, направляет пианиста на достижение таких особенностей звучания как слитность, непрерывность, выразительность, формирует культуру игровых движений, заставляет искать специфические технические приемы звукоизвлечения. Пианист постигает искусство «пения на рояле» даже в большей степени, чем в ансамбле с человеческим голосом. Этому способствует «одинаково инструментальная» природа скрипки, виолончели и фортепиано.

Существенно влияют на ансамбль струнных и фортепиано фактурные трудности, например, исполнение двойных нот. Как правило, на их озвучивание тратится время, и темп как бы укрупняется. Бывает, что струннику выгодно немного ускорить темп (если несколько нот приходится на один смычок). Все это не может не учитывать пианист в аккомпанементе. Ломаные аккорды – еще один пример скрипичной фактуры, требующей внимания от пианиста. Если такие аккорды чередуются с мелкими нотами, то пианист должен выждать, когда струнник все как следует, озвучит в аккордах, замедлив при этом темп. В фигурации струнник возвратится к нужному темпу, и пианист должен быть к этому готов. Это – пример того, когда музыкальная логика расходится с инструментальной технологией. Работа пианиста в ансамбле с виолончелью имеет немало общего со скрипки, но и свою специфику. В ансамбле виолончелью большое внимание уделяется работе над звуком, который зависит от скорости ведения смычка, смены смычка, различной *attaccé* звука. Пианисту надо иметь представление о различных штрихах, которые исполняются концом смычка, серединой

смычка, о моментах соотношения штриха с вибрационным импульсом, различной тембровой и вибрационной окраской звука, использованием разных струн, как особой тембровой окраски, Эти моменты имеют значение в разрешении художественных задач полноценного ансамблевого исполнения. Например, в старинных сонатах у виолончелиста часто в быстром темпе идет «техника», а у пианиста – ритмичный аккомпанемент. Когда при этом у виолончелиста встречаются большие позиционные скачки, скачки через дальние струны, и т. д., пианист не имеет права опережать виолончелиста, они должны быть синхронны.

Пианист должен знать различия между *spiccato*, которое играется у колодки, и *sautille* (тоже *staccato*, но более легкое, в середине смычка). И есть штрих *staccato*, который предусматривает исполнение большого количества нот на один смычок. Пианист должен быть особо чутким и при разрешении каданса. Сюда же относится и слышание инструментальных переходов, аналогичных вокальным. Они могут быть и на усилении звука, и на *diminuendo*. Здесь пианисту важно слышать напряжение в звуке или растворении звучания виолончели, чтобы сопровождение в этот момент соответствовало наполнению смычка. Пианист должен знать, слышать и чувствовать все эти нюансы.

Воспроизведение средствами рояля интонационного языка инструментов разных групп позволяет фортепианной партии выполнять функцию общего «интонационного знаменателя» в ансамбле. Действие этой функции направлено на достижение интонационного единства между партиями и реализуется через их диалогическое взаимодействие. Изучение партитур показывает, что диалог между фортепиано и другими инструментами, как правило, отличается высокой интенсивностью. Предрасположенность к ведению музыкального диалога отражает ансамблевый потенциал инструмента.

### **Вопросы и задания для самопроверки**

1. Назовите основные штрихи струнно-смычковых инструментов.
2. Охарактеризуйте каждый из них.
3. Как можно отразить специфику струнно-смычковых штрихов при звукоизвлечении на фортепиано?
4. Как влияет исполнение двойных нот, ломаных аккордов у струнных на ансамбль с фортепиано?

### **Тема VI.**

#### **Специфика ансамблей деревянно-духовых инструментов с фортепиано**

**Аннотация:** Данная лекция рассчитана на изучение тембровых, акустических, динамических, штриховых возможностей деревянно-духовых инструментов и фортепиано и задачи ансамбля.

**Ключевые слова:** атака, дыхание, фразировка, диапазон, динамика, особенности звукоизвлечения.

#### **Методические рекомендации по изучению темы:**

1. Тема содержит лекционную часть, которую нужно внимательно изучить, понять и усвоить
2. Раздел Музыкальные примеры должен помочь в усвоении теоретического лекционного материала
3. Раздел Глоссарий содержит основные определения используемых музыкальных терминов
4. Вопросы для самопроверки и контроля знаний должны закрепить усвоенный материал

#### **Список литературы:**

Берлизов, Д.А. Традиции профессиональной подготовки музыканта – исполнителя в классах камерного ансамбля московской консерватории. Автореф. дис.....к.иск. Ростов-на – Дону, 2013.- 25 с.

1. Галеева, Д. Ш. Камерный ансамбль. Методические рекомендации для детских музыкальных школ. – Казань, 2012. – 27 с.
2. Готлиб, А. Искусство ансамбля // Сов. музыка, № 2, 1967.
3. Чулаки, М.И. Инструменты симфонического оркестра. –Москва: Гос.муз.изд.,1962. -184с.

### **Музыкальные примеры:**

<http://www.youtube.com/watch?v=x0H89J8blMs>

Знакомясь с камерным репертуаром для духовых инструментов с фортепиано, пианист должен знать производные моменты звукообразования на этих инструментах, такие как артикуляция, атака, штрих. Духовые инструменты отличаются особенностями конструкции, спецификой акустической природы, поэтому одни из них отличаются более широким динамическим диапазоном, другие - более узким. Большими динамическими возможностями обладают медные духовые инструменты. Выразительными динамическими возможностями обладают кларнет и флейта. Атакой принято называть самое начало звукоизвлечения. Она занимает незначительную для слуха почти неуловимую часть длительности - порядка сотых долей секунды. При аккомпанементе духовым инструментам нужно слышать также моменты взятия дыхания.

Кларнет - один из самых певучих и виртуозных деревянных духовых инструментов. Его диапазон - от ре (иногда ре-бемоль) малой октавы до ля - си-бемоль третьей октавы - делится на несколько отрезков (регистров), имеющих разные тембры. Нижние ноты кларнета мрачные, средние матовые, тусклые, высокие - светлые и звонкие. Самые высокие звуки кларнета - резкие, даже пронзительные. В соответствии с характером

музыки композиторы используют тот или иной регистр инструмента. Возможности инструмента очень велики. Ему доступно и выразительное пение, и блестящие виртуозные пассажи. Он может играть еле слышно, мягчайшим пианиссимо, но может и поразить сильным полным звуком. Есть несколько разновидностей кларнета: малый кларнет, бас-кларнет. Кларнет относится к транспонирующим инструментам. Партии для них нужно транспонировать на тон вверх по отношению к тональности фортепианной партии. Если иметь в виду исполнение любого из многочисленных оттенков шкалы динамических градаций, то при аккомпанементе кларнету требуется более объемное звучание, чем гобою, фаготу. В ансамбле с духовым инструментам следует учитывать не только момент дыхания и зависимость фразировки от него, но и скорость возникновения звука. По исследованию Багхауза, на кларнете звук возникает в течение  $1/10$  секунды. Все это определяет необходимость знания особенностей солирующего инструмента.

Флейта. Это один из самых древних духовых инструментов. Археологи находят изображения флейтистов на фресках Древнего Египта и Греции. В настоящее время распространена поперечная флейта, усовершенствованная в 1832 году немецким мастером Т. Бёмом. Диапазон ее от до 1 октавы до до 4 октавы. Нижний регистр глуховатый, мягкий; средний и часть верхнего очень красивы, обладают нежным и певучим тембром; самые высокие звуки пронзительные, свистящие. Композиторов привлекло ее напевное звучание, а позднее, когда инструмент усовершенствовался, - богатые виртуозные возможности. При аккомпанементе флейте требуется более объемное звучание, чем гобою, тубе. Также следует учитывать скорость возникновения звука: на флейте звук возникает в течение  $1/3$  секунды. Учитывая большие виртуозные возможности флейты, пианисту важно иметь тонкую слуховую ориентацию, так как их подвижность превышает подвижность человеческого голоса.

История исполнительства свидетельствует о том, что за многими инструментами закрепляются определенные образные сферы, в которых

наиболее полно и убедительно выявляется природа этих инструментов. Это позволяет говорить о наличии определяющей содержательной идее того или иного инструмента. Под идеей мы понимаем музыкальное содержание, адекватно выражаемое средствами данного инструмента. Например, идея органа может быть сформулирована как воплощение величия надчеловеческого духа, идея струнно-смычковых инструментов состоит в передаче выразительности наиболее совершенного «инструмента» – голоса и т.д. Длительный процесс исторического развития привел к появлению фортепиано – инструмента с идеей музыкально-образного универсализма.

Так как характер звучания любого мелодического инструмента в ансамбле определяется его наиболее специфическими выразительными средствами, то именно они будут служить ориентиром, формирующим интонационный строй фортепианной партии. Необходимость идентичного интонирования в разных партиях вытекает из природы ансамбля как целостного образования, основанного на синтезе инструментальных культур. Выразительные средства рояля, воспроизводящие звучание мелодических инструментов, можно определить как основные в каждом данном составе. Их отбор и исполнительские характеристики обусловлены конкретным составом ансамбля.

### **Вопросы и задания для самопроверки**

1. Чем отличается звукоизвлечение на флейте, гобое, кларнете?
2. Какова специфика звукоизвлечения на фортепиано в ансамблях с духовыми и струнными инструментами?
3. Назовите звуковой диапазон флейты, фагота и т.д.

## Тема VII.

### Специфика ансамблей медно-духовых инструментов с фортепиано

**Аннотация:** Данная лекция рассчитана на изучение тембровых, акустических, динамических, штриховых возможностей медно-духовых инструментов и фортепиано и задачи ансамбля.

**Ключевые слова:** мундштук, атака, дыхание, фразировка, диапазон, динамика, особенности звукоизвлечения.

#### Методические рекомендации по изучению темы:

1 Тема содержит лекционную часть, для лучшего усвоения которой нужно дополнить теорию исполнительским анализом и разбором камерной сонаты для **медно духовых** инструментов и фортепиано.

2 В качестве музыкальных примеров предложены аудио и видеозаписи камерных произведений для **медно-духовых** и фортепиано. Музыкальные примеры необходимо прослушать.

3 Рекомендуется также эскизное прохождение камерной сонаты для медных духовых инструментов и фортепиано. Ссылка на нотные сайты предложены в разделе Рекомендуемые информационные ресурсы.

#### Список литературы:

- 1 Берлизов, Д.А. Традиции профессиональной подготовки музыканта – исполнителя в классах камерного ансамбля московской консерватории. Автореф. дис.....к.иск. Ростов-на – Дону, 2013.- 25 с.
- 2 Галеева, Д. Ш. Камерный ансамбль. Методические рекомендации для детских музыкальных школ. – Казань, 2012. – 27 с.
- 3 Готлиб, А. Искусство ансамбля // Сов. музыка, № 2, 1967.

4 Чулаки, М.И. Инструменты симфонического оркестра. –Москва: Гос.муз.изд.,1962. -184с.

5 <http://academicon.ru/publ>

### **Музыкальные примеры:**

[http://www.youtube.com/watch?v=GpZorx7\\_tQ0](http://www.youtube.com/watch?v=GpZorx7_tQ0)

В группу медно-духовых инструментов входят: валторна, труба, тромбон, туба. По конструкции медные духовые инструменты представляют собой различным образом изогнутые металлические трубы разной длины и ширины, сперва цилиндрические, затем конические и оканчивающиеся раструбом. Для изменения звучания валторна, труба и туба снабжены вентилями или пистонами, а тромбон имеет раздвижную конструкцию. Необходимая принадлежность каждого медного инструмента — металлический мундштук, надетый на конец инструмента. Исполнитель, вдывая через мундштук воздух, заставляет звучать воздушный столб, наполняющий корпус инструмента. Валторна — инструмент, мелодический по тембру, служит связующим звеном между деревянной и медной духовыми группами. В оркестрах иногда валторны помещаются даже рядом с виолончелями. В нижнем регистре звук у валторны несколько грубоват и по тембру напоминает тромбон. В среднем регистре звук ровный, благородный и не так звонок и открыт, как у остальных медных инструментов. В верхнем регистре звук несколько напряжен. При размещении инструмента у микрофона следует учесть, что валторна обладает звуками большой силы, и даже при игре пиано ее звучание может быть пронзительным, несмотря на то, что раструб инструмента при исполнении направлен в противоположную от фронта записи сторону. В зависимости от направления раструба на отражающую или поглощающую поверхность, звучание инструмента можно усилить или уменьшить.

Труба обладает самым ярким по тембру звучанием среди инструментов медной духовой группы. Звучание трубы в низком регистре имеет таинственный оттенок, по мере повышения становится ясным, полным и в верхнем регистре достигает большой силы и яркости. При громкой игре (особенно в высоком регистре) труба способна перекрыть самое мощное звучания оркестра.

Из-за сильно выраженной направленности звука и большой его мощности трубу размещают в естественном или удаленном плане сбоку от оси направленности микрофона. Лишь при игре пиано с сурдиной - трубу можно размещать в крупном плане. При записи сигналов трубы в небольшом помещении, для создания удаленного плана и большой гулкости, раструб трубы можно направить на отражающую поверхность (стекло, оштукатуренная стена с масляным покрытием) так, чтобы в микрофон попадали отраженные звуки. При записи фанфар трубы можно располагать по оси направленности микрофона, подняв раструбы инструментов на угол не менее  $45^\circ$ . Для имитации звучания трубы на открытом воздухе запись проводят в заглушенном помещении.

Тромбон обладает более низким по регистру звучанием, чем труба. Звучность тромбона мрачная и как бы зловещая в низком регистре, но по мере повышения становится светлой, мужественной, при громкой игре — резкой, зычной, при тихой — густой. Если применить сурдину, звучность инструмента заметно приглушается, возникает несколько гнусавый и как бы дребезжащий оттенок.

Громкость звучания тромбона особенно велика в диапазоне, близко совпадающем с участком максимальной чувствительности уха — от 2000 до 3000 Гц. Поэтому при записи эстрадного и джазового ансамблей тромбон располагают в стороне от микрофона, на достаточном удалении от него.

Туба завершает группу медных. Звук у нее «широкий», «толстый», самые низкие ноты звучат даже некрасиво. В большинстве случаев туба используется для туттийного усиления оркестрового баса.

Кроме этих основных инструментов медной духовой группы в оркестрах иногда используются их разновидности, а также самостоятельный инструмент — корнет, напоминающий почтовый рожок. Звучность корнета родственна звучности трубы, но несколько слабее и мягче.

При работе над камерным репертуаром для духовых инструментов с фортепиано, пианист должен знать производные моменты звукообразования на этих инструментах, такие как артикуляция, атака, штрих. Атакой принято называть самое начало звукоизвлечения. Она занимает незначительную для слуха почти неуловимую часть длительности - порядка сотых долей секунды. При аккомпанементе духовым инструментам нужно слышать также моменты взятия дыхания.

В ансамбле с духовым инструментом следует учитывать не только момент дыхания и зависимость фразировки от него, но и скорость возникновения звука.

Важнейшим условием ансамблевой игры с любым солистом является единство фразировки, не только при одновременном проведении тематического материала, но и при разновременном его звучании.

Опытный исполнитель должен учитывать, что при изменении температуры воздуха строй любого, как струнного, клавишного, так и духового инструмента, меняется, причем в разном направлении и на разные величины. Особенно это заметно при игре духовых в ансамбле с фортепиано, строй которого строго зафиксирован, в отличие от струнных, способных сразу же изменить высоту, «выручая» интонацию духового инструмента. В осенние дни, когда отопление в концертном зале еще не функционирует и температура в помещении не более 16-18 градусов, преодолеть интонационные проблемы просто невозможно. Металлические струны рояля, остывая, становятся, по законам физики, короче, их натяжение усиливается, строй повышается. В духовом же инструменте всё наоборот: его звучащее тело - это заключённый внутри его корпуса столб воздуха, который состоит из движущихся с определенной скоростью молекул. При понижении

температуры уменьшается расстояние между молекулами, воздух уплотняется, звучащего тела становится больше, и нота понижается (толстая струна всегда звучит ниже). К концу концерта с повышением температуры в зале струны рояля становятся длиннее, натяжение ослабевает, и рояль звучит ниже, в то время как духовой инструмент, напротив, начинает звучать выше: повышение температуры увеличивает расстояние между движущимися молекулами в столбе воздуха, звучащее тело становится меньшего размера, соответственно нота повышается. Задача исполнителя состоит в том, чтобы это повышение не заметил слушатель. Другим важным элементом, влияющим на интонацию, является динамика. Играя в разных нюансах, приходится корректировать настройку инструмента. Камертон должен быть у исполнителя не снаружи, перед глазами, а внутри. Прежде чем извлечь ноту на инструменте, нужно ее услышать внутренним слухом. Для этого совершенно не обязательно иметь абсолютный слух, который у духовиков встречается реже, чем у пианистов и струнников. Опытные музыканты называют это эффектом предслышания.

В сущности, всё вышесказанное имеет общее значение для ансамблевой игры в любых составах.

### **Вопросы и задания для самопроверки**

1. Расскажите об особенностях звукоизвлечения на медных духовых инструментах
2. Какие задачи у инструменталистов в ансамбле медных духовых и фортепиано?
3. Расскажите об особенностях фразировки в ансамбле с медными духовыми инструментами.

## Тема VIII.

### Методические аспекты работы над камерно-ансамблевым репертуаром

**Аннотация:** Целью данного курса помимо овладения мастерством ансамблевого исполнительства, подготовки артистов-исполнителей камерно-инструментальной музыки, является подготовка педагогов камерного ансамбля школьного, среднего и высшего звеньев профессионального музыкального образования. В предлагаемой лекции и занятиях проанализирована современная литература по проблемам ансамблевого музицирования, конкретизированы особенности совместной игры и определены основные элементы ансамблевой техники, обобщены педагогический опыт в классе камерного ансамбля, даны практические рекомендации.

**Ключевые слова:** текстологический анализ, тематизм, туше, педализация, штрихи, артикуляция

### Методические рекомендации по изучению темы:

1. Тема содержит лекционную часть, в которой даны практические рекомендации методического характера для совершенствования исполнения основной художественной программы по камерному ансамблю
2. Список рекомендуемой литературы содержит богатый библиографический материал и интернет-ресурсы по теме для самостоятельного изучения.
3. Вопросы для контроля и самопроверки для закрепления усвоенного материала

### Список литературы:

1. Галеева, Д. Ш. Камерный ансамбль. Методические рекомендации для детских музыкальных школ. – Казань, 2012. – 27 с.

2. Коновалова, Л. Ф. Методика преподавания камерного ансамбля : учеб. пособие для вузов культуры и искусств / Л. Ф. Коновалова; М-во культуры Рос. Федерации, Кемер. гос. ун-т культуры и искусств. - Кемерово : Фирма "Полиграф", 2004 (РИО КемГУКИ). - 96, [1] с.
3. Берлизов, Д.А. М.В. Мильман о роли и значении камерного ансамбля в воспитании музыканта-исполнителя // Известия Самарского научного центра РАН. -Т. II.- №4(2). – Самара, 2009, с.523-528.
4. Косенкова, О. В. Проблемы ансамблевой техники в работе над камерно-инструментальными произведениями классического стиля// Методическое пособие по классу камерного ансамбля для студентов ВУЗов искусств. - <http://biblio.cimpo.univer.omsk.su>
5. Официальный сайт Российской государственной библиотеки - <http://www.rsl.ru>
6. <http://festival.1september.ru/articles/622691/>
- 7.Аккордеон в смешанном ансамбле // Учебное пособие. - Санкт-Петербург, 2014.

Рассмотрим основные этапы и наиболее важные, на наш взгляд, моменты педагогической работы в классе камерного ансамбля. Самый сложный период для педагога – начало общения с новым ансамблем, когда необходимо учитывать не только фактор профессиональной подготовки студентов, но и психологической совместимости. Именно в это время происходит процесс приспособления учащихся к педагогу с одной стороны, и педагога к уровню возможностей и индивидуальными особенностями учеников, - с другой. При подборе ансамбля необходимо учитывать степень профессиональной подготовки и характер дарования каждого из участников. Основанием при формировании составов камерных ансамблей может стать как сходство, так и противоположность индивидуальностей музыкантов. Опыт показывает, что успешными

становятся ансамбли, составленные с учетом любого из указанных подходов, гораздо важнее в ансамбле опора на инициативных и волевых исполнителей, способных оказать влияние на остальных, более слабых участников. Благотворным для приобретения первоначального опыта может быть привлечение иллюстраторов из числа более опытных музыкантов-инструменталистов. В студенческих ансамблях будет лучше, если партнёры будут равными по инструментальным возможностям. Стабильные составы за годы учебы накапливают значительный репертуар, и если партнерам удастся сохранить друг другу «верность», этот репертуар может стать основой будущих концертных программ. Вместе с тем, педагог и студенты должны быть заинтересованы в различных формах камерно-исполнительской практики, будь то дуэты, трио, со струнными, духовыми инструментами.

На начальном этапе обучения камерному ансамблю лучше обратиться к произведениям композиторов 17-18 вв., в эстетике которых особая роль принадлежала ансамблевому музицированию. В эту эпоху ансамблевое музицирование было основной формой существования музыки. Затем обязательным должно быть изучение творчества венских классиков, в чьих камерных сочинениях отчетливо выявляются основные принципы ансамблевой фактуры, техники, формы. Желательно, чтобы репертуар, изучаемый в классе камерного ансамбля, был согласован с преподавателем по специальности. Педагог-пианист камерного ансамбля может и должен обращаться к педагогу-струннику с просьбой о выборе аппликатуры, определении штриховых вариантов, установлении чистоты интонации и т.д. Педагог-духовик также может помочь с аппликатурой, установкой единых фразировочных лиг, и цезур с учетом правильного распределения дыхания, единого характера вибрации, чистотой интонации и т.п. В свою очередь, педагог - «камерник» - не пианист может рассчитывать на советы коллег-пианистов в подборе характера туше, педализации, штрихов и артикуляции, идентичных струнным или духовым.

Начинать процесс знакомства с новым произведением следует с внимательного текстологического анализа, с попытки мысленно «озвучить» произведение, составить его исполнительский план. Необходимо выявить характер тематизма, определить функции голосов в различных эпизодах, обозначить логику драматургии. Возможно, и желательно знакомство с записями исполнений, если таковые имеются. В первое прочтение должно войти не только чтение нот, но и агогика, динамика, авторские ремарки и т.д. Если партнеры прилично читают с листа, возможно эскизное исполнение произведения в темпе, указанном автором. Затем нужно сыграть в более медленном темпе, чтобы увидеть и услышать те подробности, которые могли быть пропущены при первом проигрывании. Обязательным для партнеров является изучение партий всех инструментов, входящих в ансамбль. Так, пианист должен уметь играть свою партию и петь партию партнера. Для струнников и духовиков – исполнителей на одноголосных инструментах, необходим хороший гармонический слух и умение слышать партнеров. Играть с аккомпанементом инструменталистам – «одноголосникам» намного проще и естественней, чем пианистам. Однако игра в ансамбле требует умения «быть в партитуре». Играть партию фортепиано и петь свою, чтобы почувствовать ансамбль в новом «ракурсе» для них будет также полезно. Важно, чтобы на уроке была атмосфера внимательного «вслушивания» в партию собеседника, ведение диалога с ним, восприятие и реакция на малейший посыл со стороны партнера. Несмотря на то, что динамика ансамбля выстраивается заранее, очень важен навык соизмерения динамики партнёров во время исполнения, то есть умение слушать себя по отношению к другому и другого по отношению к себе. Особого контроля над балансом звучания необходимо требовать от пианиста. Примером максимального звучания ансамбля должно быть Forte с учетом звуковых возможностей самого тихого из инструментов, участвующих в исполнении. Пианист обязан помнить, «что там у вас за спиной кто-то играет на скрипке» (Бондурянский А.З.). От

пианиста также требуется мера и контроль в педализации, грамотное использование динамических возможностей инструмента с учетом звучания струнных или духовых и темперированного фортепиано.

В занятиях необходимо добиваться синхронности звучания всех партий, совпадения во времени сильных и слабых долей каждого такта, пауз, предельную точность при исполнении мельчайших длительностей всеми участниками ансамбля, полной однородности и единства в приемах игры, согласованности штрихов, фразировки, звукового баланса. Работа с нотным текстом должна вестись постоянно. Главная задача педагога – добиться того, чтобы исполняемое произведение стало тем содержательным пространством, где они могут свободно проявлять совместную творческую инициативу. Информационно полезным может стать и изучение разных редакций.

Необходимо, чтобы с самого начала участники ансамбля поняли, что в ансамбле не бывает лучшего или худшего, что только при равноправии и уважении к партнеру может состояться ансамбль. Свою «феерическую музыкальность» лучше демонстрировать в сольном исполнении. В ансамбле важна совместная инициатива, партнерство, диалог. Очень важно выработать совместную концепцию исполняемого сочинения, оговорить образные характеристики тематизма и те технические приемы, с помощью которых композитор воплощает свою музыкальную мысль, определить, как обогащает музыкальный материал одна и та же тема, сыгранная на разных инструментах. Необходимо добиться единого звучания музыкального полотна, где темп и движение определяются не технической сложностью партии того или иного инструмента, а характером интерпретируемой музыки. Каждый из участников ансамбля должен осознавать, что при максимальной выразительности индивидуального прочтения своей партии, он является частью коллективного исполнения произведения.

Особая роль отводится самостоятельной работе учащихся. Смысл руководства педагога самостоятельной работой учащихся заключается в том,

чтобы в процессе обучения они научились анализировать исполняемые произведения, определять характер трудностей, находить причины своих ошибок, игровых неточностей и самостоятельно устранять недостатки.

Не стоит недооценивать и роль технических средств, интернет - ресурсов в самостоятельной домашней работе учащихся. Целенаправленное и продуманное применение аудио-, видеозаписей эталонных образцов камерно-ансамблевой музыки, при условии исключения пассивного репродуцирования и подражательства, способно стимулировать процессы профессионализации мышления учащихся-музыкантов, сформировать художественный вкус и активизировать ассоциативные психические процессы.

После того, как произведение разучено в классе начинается этап подготовки к концертному исполнению. Для студенческого ансамбля выход в большой зал всегда в той или иной мере стресс. Репетиционные занятия проходят в классе, в камерной акустике, естественной для ансамблевого музицирования. В классе вырабатываются соответствующие манера и тон подачи реплик, соизмеряются параметры –  $f$  и  $p$ , налаживается контакт между партнерами, они точно реагируют на мельчайшие оттенки нюансировки, то есть чувствуют себя вполне естественно и свободно. Однако первая репетиция в зале может принести больше огорчений, чем радости, как самому ансамблю, так и его руководителю. Нередко от прежнего классного исполнения, яркого и убедительного, остается лишь бледная тень. Ансамбль играет «себе под нос», динамика нивелирована, реплики вялые, кульминации слабые, движение заторможенное или, напротив, чрезмерно суетливое. По всем признакам происходит естественная, но довольно болезненная дезориентация в новой акустической среде. Задача педагога на этом этапе – преодолеть «камерность» исполнения, укрупнить все речевые характеристики диалога, сделать подачу материала более ярким, выпуклым, драматичным. Для целостного охвата произведения, для формирования волевых качеств

исполнителей обязателен «прогон» - безостановочное исполнение пьесы от начала до конца, или «генеральная репетиция», желательно при слушателях из числа своих же студентов – сокурсников. Цель прогона – «собрать» все исполнительские задачи в единое целое, ощутить непринужденный свободный ход произведения, смоделировать и «прожить» ситуацию концертного исполнения.

Помимо исполнительской подготовки, не менее важна и психологическая готовность к публичному выступлению. Чем лучше поработал педагог в процессе уроков, тем увереннее и смелее чувствует себя ансамбль.

### **Вопросы и задания для самопроверки**

1. Как вы понимаете следующее утверждение: «Ритм - фактор ансамблевого единства»?
2. Как практически работать над динамикой в ансамбле?
3. Назовите приемы достижения синхронности ансамблевого звучания.
4. Какие существуют способы извлечения звука на струнно-смычковых инструментах?
5. Чем отличается звукоизвлечение на флейте, гобое, кларнете?
6. Перечислите основные скрипичные штрихи.
7. Какова специфика звукоизвлечения на фортепиано в ансамблях с медными, духовыми, струнными инструментами?
8. Сделайте исполнительский и методический анализ камерного сочинения (произведение конкретизировать).
9. Составьте репертуарный минимум камерных сочинений для чтения с листа и самостоятельного изучения (не менее 5-6 произведений за семестр).

**Тема IX.****Психологические аспекты работы над камерно-ансамблевым репертуаром**

**Аннотация:** Процесс привыкания ансамблистов друг к другу невероятно сложен и требует большой психологической работы, которая подчас лежит в сфере морально-этических взаимоотношений. В связи с этим, особое значение приобретают педагогические усилия, направленные на развитие у учащихся в процессе совместной творческой деятельности таких качеств, как принятие личности другого, умение находить творческий контакт с партнером, четко излагать свои мысли при совместном создании исполнительского замысла произведения, умение договариваться. Учитывая то обстоятельство, что многие студенты в будущем сами становятся педагогами, эти качества представляется очень важным. В отличие от работы в индивидуальном музыкально-исполнительском классе, педагог камерного ансамбля работает с несколькими музыкантами, поэтому знания в области социально-психологических аспектов коллективной деятельности являются для него особенно актуальными.

**Ключевые слова:** социально-личностное общение, модели камерно-ансамблевого общения, исполнительский эгоцентризм.

**Методические рекомендации по изучению темы:**

1. Предложенную Тему необходимо проиллюстрировать примерами из предложенного Списка рекомендуемой литературы по теме
2. Необходимо проделать все предложенные **Психотехнические упражнения**
3. В разделе Вопросы и задания для самопроверки студент должен выполнить все задания

### Список литературы:

1. Галеева, Д. Ш. Камерный ансамбль. Методические рекомендации для детских музыкальных школ. – Казань, 2012. – 27 с.
2. Коновалова, Л. Ф. Методика преподавания камерного ансамбля : учеб. пособие для вузов культуры и искусств / Л. Ф. Коновалова; М-во культуры Рос. Федерации, Кемер. гос. ун-т культуры и искусств. - Кемерово: Фирма "Полиграф", 2004 (РИО КемГУКИ). - 96, [1] с.
3. Берлизов, Д.А. М.В. Мильман о роли и значении камерного ансамбля в воспитании музыканта-исполнителя // Известия Самарского научного центра РАН. -Т. II.- №4(2). – Самара, 2009, с.523-528.
4. Косенкова, О. В. Проблемы ансамблевой техники в работе над камерно-инструментальными произведениями классического стиля// Методическое пособие по классу камерного ансамбля для студентов ВУЗов искусств. - <http://biblio.cimpo.univer.omsk.su>
5. Официальный сайт Российской государственной библиотеки - <http://www.rsl.ru>

Ансамблевое музицирование это и разновидность исполнительской деятельности, и форма обучения музыке. Совместное исполнение вызывает у учащихся неподдельный интерес, что, как известно, является мощным стимулом в работе. Так, ансамблевое исполнительство способно значительно повысить заинтересованность учащихся, способствовать установлению благоприятной психологической атмосферы на занятиях, созданию ситуации успешного исполнения музыкальных произведений. Испытав радость удачных выступлений в ансамбле, учащийся начинает более комфортно чувствовать себя и в качестве солиста.

Ансамблевое исполнительство представляет собой своеобразную ролевою модель социально-личностного общения. Общение представляет собой процесс взаимодействия личностей, в котором происходит обмен

деятельностью, информацией, опытом, навыками и результатами деятельности. В результате общения достигается необходимая организация и единство действий индивидов, входящих в группу, осуществляется рациональное, эмоциональное и волевое взаимодействие партнеров, формируется общность чувств, мыслей и взглядов, достигается взаимопонимание и согласованность действий, характеризующие коллективную деятельность. Камерный ансамбль можно кратко определить как феномен замкнутого личностного общения и взаимодействия ограниченного числа участников в небольшом ограниченном пространстве посредством совместного эмоционального переживания и интеллектуального осмысления произведений камерно-музыкального искусства.

Камерно-ансамблевое произведение изначально задумывается композитором для конкретных инструментов с учетом относительного равноправия партий и более-менее регулярной переменности в них солирующей и аккомпанирующей функций. Основные семантико-ролевые модели камерно-ансамблевого общения – это модели дружеской беседы, групповой игры, драматического конфликта, а также примыкающая к ним коммуникативная модель «соло – аккомпанемент». Указанный структурный принцип построения ансамблевой партитуры напрямую соотносим со структурой речевого диалога. « Камерно-ансамблевый диалог нередко уподобляют «дружеской беседе», «диспуту». В самом деле, ансамблевая музыка пропитана знаками разнообразных стратегий и тактик реального общения – от простейших «вопросно-ответных» единств до знаков умолчания, сомнения, убеждения, спора, сговора, заговора, игнорирования, насмешки, поддакивания и т.д. Однако ансамблевый диалог не есть общение как таковое: ни обмен информацией, ни потребность «договориться», ни общение ради общения не движут им. Напротив, цель ансамблевых «реплик» – продвигать, проталкивать действие от завязки к развязке».

В процессе ансамблевого музицирования партнеры взаимодействуют на различных уровнях:

- 1) исполнительский, предполагающий относительное равенство профессионального уровня партнеров, общность исполнительской технологии, исполнительской школы, интерпретации;
- 2) психологический, обусловленный общностью психических процессов (памяти, воли, эмоций, внимания, воображения, темперамента, интеллекта);
- 3) социально-психологический, включающий общность интересов, целей, взаимопонимание и дружелюбность;
- 4) пространственный, состоящий из мизансцены и композиционного решения ансамбля;
- 5) временной, обусловленный общностью исполнительского времени и фабульного времени произведения. Исполнительского темпоритма;
- 6) биофизический, предполагающий «чувство локтя», близости, «защиты».

Социальные функции ансамбля всегда были направлены на установление личностных эмоциональных контактов, взаимопонимания и диалога между людьми, на преодоление разобщенности и психологических преград. Основное правило ансамбля «Один за всех, все за одного», «Успех или неудача одного есть успех или неудача всех».

Направленность на совместное, творчески содружественное достижение художественного результата создает необходимые условия для нейтрализации исполнительского эгоцентризма.

Таким образом, успешность формирования личности будущего музыканта - ансамблиста в классе камерного ансамбля, решение проблем взаимодействия в студенческом творческом коллективе требует учета

факторов, значимых для роста личности студента: опыта общения, характера взаимоотношений с коллегами-партнерами, педагогами; возрастных, индивидуально-психологических особенностей студента; социально-психологической ситуации в семье и т.п.

Множество профессиональных и психологических задач, которые необходимо решать педагогу камерного ансамбля, актуализирует его психолого-педагогическую подготовку. Использование методов практической психологии в процессе профессиональной подготовки музыкантов – будущих педагогов и артистов камерного ансамбля может существенно обогатить педагогический арсенал и улучшить профессиональные показатели.

### **Вопросы и задания для самопроверки**

1. Какие личностные качества необходимы для артиста камерно-инструментального ансамбля?
2. В чем специфика камерно-инструментального общения?
3. Какие уровни взаимодействия партнеров затрагивает камерно-ансамблевое исполнительство?
4. Какие психотехнические упражнения, по-Вашему, наиболее эффективны для сплочения участников музыкально-исполнительского коллектива?
5. Подумайте и предложите свои способы психологической подготовки к публичному выступлению.

## Тема X.

### Подготовка к публичному выступлению

**Аннотация:** В лекции рассматриваются вопросы саморегуляции сценического состояния, психологической подготовки к публичному (концертному) выступлению

**Ключевые слова:** особенности нервной системы исполнителя, саморегуляция, психотехнические упражнения, аутотренинг

### Методические рекомендации по изучению темы:

- 1 Тема содержит лекционную часть, обобщающую психолого-педагогическую литературу по теме.
- 2 Рекомендуется проделать предложенные Психотехнические упражнения, ответить на вопросы анкеты
- 3 В разделе Список рекомендуемой литературы по теме предложена литература для самостоятельного изучения и написания рефератов по теме «Камерный ансамбль»

### Список литературы:

1. Берлизов, Д.А. Традиции профессиональной подготовки музыканта – исполнителя в классах камерного ансамбля московской консерватории. Автореф. дис.....к.иск. Ростов-на – Дону, 2013.- 25 с.
2. Исаева, Е. Жанровая природа камерного ансамбля и "режиссерский" метод в ансамблевой педагогике - <http://www.21israel-music.com>
3. Камерный ансамбль. Педагогика и исполнительство. Ред. сост. К.Х.Аджемов. - М.: Музыка, 1979. - 166 с.
4. Лукьянова, Е. П. Формирование профессионально - коммуникативных качеств у студентов музыкально-исполнительских вузов в классе камерного ансамбля: Дис. ... канд. пед. наук: 13.00.08 - Екатеринбург, 2006. - 174 с.

5. Официальный сайт Российской государственной библиотеки - <http://www.rsl.ru>
6. Федорова, А.Г. К вопросу о преодолении сценического стресса.- <http://lib.vkarp.com>- Сайт Театральной библиотеки.
7. Хурматуллина, Р.К. Психотехнические упражнения в музыкальной педагогике.- Казань, 1999.-16 с.

Проблема психологической подготовки музыканта-исполнителя к концертному выступлению – одна из важнейших в музыкально-исполнительском искусстве. Н. А. Римский-Корсаков часто повторял, что эстрадное волнение тем больше, чем хуже выучено сочинение. С этим нельзя не согласиться. Однако сценическое состояние исполнителя зависит не только от того, насколько надёжно и крепко разучено музыкальное произведение. Многие музыканты тщательнейшим образом изучают тонкости нотного текста, обдумывают исполнительский план, бесконечно репетируют все фрагменты предстоящего выступления, но, выходя на сцену, теряют способность контролировать происходящее и не могут успешно реализовать выношенные художественные намерения.

Приёмы саморегуляции сценического состояния – важный компонент психологической подготовки исполнителя к концертному выступлению, но, как это ни странно, методика такой саморегуляции недостаточно изучена. Музыканты редко пишут научные работы по проблемам сценического волнения, потому что не обладают необходимыми знаниями в области психологии, а психологи с опаской обращаются к этой теме, потому что не имеют опыта в концертно-исполнительской и музыкально-педагогической деятельности.

Ценные советы по психологической подготовке исполнителя к концертному выступлению содержатся в книгах, статьях, воспоминаниях, методических разработках выдающихся музыкантов и педагогов – Л. А. Баренбойма, Д. Д. Благого, Г. М. Когана, Г. Г. Нейгауза, С. И. Савшинского,

С. Е. Фейнберга и др. Но, к сожалению, эти рекомендации не систематизированы, не объединены в самостоятельный раздел методики, а, как драгоценные камушки, рассыпаны по разным книгам. Большинство авторов научных работ о природе и саморегуляции сценического состояния – пианисты. Это привело к явной однобокости исследования проблемы. Способы устранения вредоносных форм сценического волнения равно интересуют музыкантов всех исполнительских специальностей, и было бы полезно привлечь к обсуждению этого вопроса вокалистов, дирижёров, исполнителей на смычковых, духовых и народных инструментах.

У каждого музыканта свой собственный неповторимый стиль работы над сочинением. Одному, изучая нотный текст, приходится больше внимания уделять проблеме ритма, другому необходимо следить за качеством звука, третий значительную часть времени тратит на запоминание текста. Есть исполнители, которые во время репетиции мучительно долго трудятся над лирическими откровениями, а некоторым приходится проявлять постоянную заботу о том, чтобы достаточно убедительно прозвучали волевые интонации.

Некоторые музыканты рассматривают сценическое состояние исполнителя как следствие особенностей его нервной системы и рекомендуют исполнителям, страдающим от вредных форм эстрадного волнения, аутосуггестивные упражнения, заимствованные из спортивной психологии.

Спортивные психологи установили, что предстартовые реакции спортсмена проявляются в трёх 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.

Так, чувство творческого подъёма 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 суевливым, 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 всё 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 снижается, эмоциональное возбуждение не велико.

Из всего этого следует, что предстартовое волнение спортсмена и сценическое волнение артиста имеют немало схожих черт.

Некоторые музыканты утверждают, что перед выступлением полезны самовнушение и аутотренинг.

Известный музыкант-исполнитель Д. Д. Благоев полагает, что особенности того или иного сценического состояния детерминируются не столько свойствами нервной системы, сколько интеллектуально-творческими качествами личности.

Нет двух артистов, которые испытывают одинаковое психологическое состояние в момент выхода на концертную площадку. Один исполнитель смертельно боится ошибиться, забыть текст, другой смущён эмоциогенной обстановкой концертного зала, ему не по себе от сотен устремлённых на него глаз, кто-то хочет больше того, на что способен, и мучается, чувствуя свою беспомощность, кому-то всё надоело и он мечтает поскорее уйти домой, а некоторые музыканты испытывают состояние творческого подъёма и с радостью, с нетерпением ждут общения с публикой.

Кому-то необходима эмоциональная встряска, а кому-то – покой, одни употребляют допинг, другие – валерьянку, а третьи не пользуются ничем. Есть исполнители, которые перед выходом на эстраду много и оживлённо разговаривают на отвлечённые темы, но есть и такие, кто предпочитает посидеть в тишине. Некоторые стараются всё внимание сосредоточить на предстоящем выступлении, но многим важно подумать о чём-то своём, не связанном с концертом. Наконец, один музыкант привык перед выступлением много разыгрываться, а другому это вовсе не нужно, он боится устать и бережёт свои физические силы. Самые доброжелательные рекомендации, данные без учёта индивидуальных особенностей личности исполнителя, как правило, не приносят пользы.

Невозможно объяснить возникновение того или иного сценического состояния исполнителя, принимая в расчёт лишь особенности нервной системы или одни лишь интеллектуально-творческие качества. Необходимо учитывать все стороны динамической структуры личности.

На наш взгляд, структура таких сторон личности могла бы выглядеть следующим образом:

- 1) психологическая установка на музыкально-исполнительскую деятельность, потребность в такой деятельности;
- 2) творческий опыт исполнителя, его профессиональные знания;
- 3) особенности психических процессов (в том числе исполнительское внимание, воля, слуховые представления, оптимальный для творчества

уровень эмоционального возбуждения, гибкость психологической адаптации и др.);

4) типологические свойства высшей нервной деятельности, темперамент.

Все стороны личности, перечисленные в этой структуре, взаимосвязаны и взаимозависимы. Некоторые из них могут быть отнесены одновременно к различным подгруппам. Так, например, оптимальный для творчества уровень эмоционального напряжения детерминируется не только особенностями психических процессов, но и типологическими свойствами высшей нервной деятельности. Гибкость адаптации в одних случаях проявляется как особенность психических процессов, а в других – как опыт.

Можно предположить, что сценическое состояние исполнителя формируется под воздействием всех четырёх подструктур.

Психологическая установка на музыкально-исполнительскую деятельность мобилизует все творческие способности, но не всегда осознаётся музыкантом. Эта мобилизация, поиски того или иного исполнительского решения могут осуществляться даже в те моменты, когда, казалось бы, музыкант и не думает о предстоящем концерте. Повседневные заботы, которые он переживает перед выступлением, проявляют себя на фоне главной задачи – мобилизации физических и душевных сил к предстоящему исполнению концертной программы.

Устойчивая психологическая установка на периодически повторяющуюся творческую работу со временем преобразуется в потребность.

На наш взгляд, для формирования психического состояния творческого подъёма наиболее ценными являются следующие потребности: потребность приобщиться к Прекрасному, участвуя в исполнительском процессе, потребность в творческом общении с партнёрами по ансамблю и с публикой и потребность в самовыражении, в желании запечатлеть, сохранить, донести до других людей своё особое, личное видение мира. Люди, лишённые этих качеств, плохо чувствуют себя на концертной площадке.

Увлечённость исполнительским процессом, творческими задачами, художественными образами музыкального сочинения помогает артисту направить своё волнение в нужное русло. И неспроста в закулисных комнатах Малого зала Ленинградской консерватории когда-то висел плакат «Волнуйся не за себя, волнуйся за композитора!».

Некоторые музыканты страдают от нездоровых форм сценического волнения, потому что не могут сосредоточиться на творческих задачах, но озабочены тем, к каким последствиям приведёт возможная ошибка, как они выглядят, какое впечатление производят на слушателей. Таким исполнителям полезно перед выходом на сцену методом аутосуггестии внушить себе желание как можно скорее выступить перед публикой – «я хочу играть, потому что моё исполнение будет интересно собравшимся людям!».

Чем больше исполнительский опыт, чем чаще музыкант выходит на концертную эстраду, тем реже страдает он от недугов астенических форм сценического волнения. Однако опыт нельзя путать с привычкой. Привычное выполнение музыкантом своих служебных обязанностей, каждодневное пребывание на сцене зачастую «убивает» не только вредное волнение, но и чувство творческой «окрылённости». Если оркестровый музыкант, работающий, скажем, в театре оперы и балета, в течение многих лет участвует в одном и том же спектакле, трудно ожидать от него творческого подъёма. Ежедневное вдохновение по одному и тому же поводу под силу лишь тем, кто беспрестанно поддерживают свой интерес к «делу, которому служит», прекрасно зная свою оркестровую партию, пытливно изучает партитуру, либретто, литературные источники, историю создания музыкального произведения, творческий стиль композитора. Опыт стимулирует вдохновение, привычка убивает его.

Чем шире жизненный и творческий кругозор исполнителя, чем больше у него профессиональных знаний, тем ярче и глубже способен он

художественно истолковывать сочинение и, следовательно, тем легче ему направить своё волнение в русло творческих задач.

Боязнь забыть нотный текст – распространённая болезнь среди неопытных музыкантов. 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 не при чём. Они волнуются оттого, что боятся забыть, забывают же оттого, что волнуются».

Безусловно, нельзя не согласиться с Л. А. Баренбоймом, что одной из причин провала исполнительской памяти во время концертного выступления являются сбои в наработанных навыках, неполадки в тех сторонах исполнительского процесса, которые должны осуществляться автоматически, без участия сознания.

Музыкант не должен беспокоиться о том, как бы не забыть нотный текст. Но только опытные артисты умеют внушить себе, что сочинение выучено надёжно. Многие из них используют методику запоминания текста, предложенную польским пианистом И. Гофманом. Эта методика заключается в мысленном, беззвучном «проигрывании» сочинения сначала по нотам, а затем и не глядя в них. Пальцы нажимают воображаемые клавиши, мышцы рук и корпуса совершают движения, необходимые для исполнительского процесса, но музыка звучит лишь в слуховых представлениях исполнителя. Если музыканту удаётся таким способом «проиграть» всё произведение от начала до конца, он, как правило, уже не боится забыть текст.

Уверенность, что произведение выучено надёжно, спасает от многих негативных форм эстрадного волнения, но требуется немалый опыт, чтобы научиться быстро и прочно запоминать любой нотный текст.

На сценическое состояние артиста оказывают влияние все психические процессы, протекающие в момент исполнения музыкального сочинения. Мы выделяем, как наиболее важные, – исполнительское внимание, волю, слуховые представления, оптимальный для творчества уровень

эмоционального возбуждения, гибкость психологической адаптации, художественное истолкование сочинения.

Большинство психологов рассматривает волю и внимание как особые способности личности, являющиеся необходимым условием для успешного осуществления какой-либо деятельности. Как и прочие человеческие способности, внимание и воля, данные в задатках от рождения, поддаются развитию и совершенствуются в процессе образования и воспитания.

Исполнительская деятельность, безусловно, относится к числу волевых актов. Исполнительская воля позволяет музыканту снимать импульсивность во время выступления, достигать органического единства эмоционального и рационального начал в творчестве. И произвольное внимание, возникшее как результат усилия воли, и непроизвольное, сформировавшееся как результат заинтересованности, снижают возможность появления негативных форм эстрадного волнения.

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 своё 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. Важно, однако, чтобы оно не переходило за оптимальные для данной личности границы.

По всей видимости, 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 "окрылённости" и творческого подъёма, всего того, что принято называть вдохновением.

Музыканту-исполнителю важно вспомнить то самочувствие, то психическое состояние, при котором были достигнуты творческие успехи, и, готовясь к новому выступлению, сделать попытку вновь испытать это ощущение. Так поступают многие исполнители. Но одного волевого усилия здесь недостаточно.

Некоторые музыканты склонны преувеличивать значение предстоящего концертного выступления. Им кажется, что концерт, к которому они так долго и тщательно готовятся, чуть ли не самое важное событие в культурной жизни города, страны. Неумелый музыкальный педагог, работая с учеником, порой чрезмерно драматизирует ситуацию, нагнетает излишнюю тревогу за исход предстоящего выступления и к началу концерта учащийся как бы «перегорает», он не в силах вынести на своих плечах внушённый ему груз огромной ответственности.

Творческий успех возможен только в том случае, если эмоциональное напряжение музыканта адекватно возникшей ситуации. Однако регулировать

эмоциональное возбуждение удаётся не каждому. Нужно разумно чередовать работу и отдых и, поддерживая в себе чувство ответственности, не поддаваться тревоге. Как тут не вспомнить крылатый афоризм, распространённый среди музыкантов: «Выходя на сцену, отдавай всего себя без остатка, но при этом помни, что тебе предстоит это проделывать ещё тысячу раз!».

Формирование сценического состояния артиста 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 подъёма и «окрыленности».

Эмоциональное переживание, связанное с художественным истолкованием сочинения, не оказывает прямого воздействия на характер эстрадного волнения, но, формируя психологическую установку на творчество, опосредованно влияет на особенности сценического состояния. Большое значение имеет то, как высоко оценивает исполнитель собственную интерпретацию сочинения. Если музыкант верит, что его интерпретация представляет эстетическую ценность, что она непременно вызовет интерес у публики, исполнение проходит с особым эмоциональным подъёмом.

Исследуя зависимость предстартовых состояний спортсмена от типа высшей нервной деятельности, ученые пришли 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 же 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 приспособляется 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. «Исполнители с темпераментом флегматика». У них относительно небогатая шкала динамических оттенков. Часто недостаёт артистизма в исполнении. Иногда незаметно для себя замедляют темп. Чувствуют себя скованно, когда вынуждены обращаться к непривычному композиторскому языку. Не проявляют инициативы в организации своих выступлений. Предпочитают не менять партнёров по ансамблю. Работают

методично, спокойно. Охотно опираются на ранее приобретённые исполнительские навыки. Менее других подвержены негативным формам эстрадного волнения.

«Исполнители с темпераментом холерика». Изучая сочинение, 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 увлечённо занимаются, после выступления с трудом преодолевают своё 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 недостаёт масштабности исполнения, артистической раскрепощённости, 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.

Итак, универсальных «рецептов» для преодоления негативных форм сценического волнения не существует. Выбирая те или иные приемы психологической подготовки, необходимо учитывать индивидуальные особенности психики артиста. Успех достигается легче, если музыкант знает и учитывает структуру сторон личности, формирующих сценическое состояние.

Чтобы успешно воздействовать на то или иное эмоциональное состояние, музыканту необходимо его осознать, прежде всего дать ему название, оценить. По мнению спортивных психологов, «эмоциональные состояния... возникают непреднамеренно. Мы не можем по одному своему желанию вызывать у себя и переживать эмоциональный подъём или уверенность, не можем произвольно изменять своё плохое настроение или другое эмоциональное состояние. Управлять им можно только <...> после осознания этого состояния».

Музыканты, которые во время концертного выступления не могут сосредоточиться на творческих задачах, нуждаются в аутосуггестии перед выходом на эстраду. Им важно обрести чувство нетерпения и желание играть. И если музыканту есть что сказать собравшимся людям, если он готов показать нечто интересное, эстетически ценное, если он твердо знает, с какой целью вышел на сцену, все второстепенные мысли и заботы исчезнут сами собой.

Музыканты, которые не верят в свои возможности и панически боятся случайных ошибок, должны уяснить, что одна удачно сыгранная музыкальная фраза важнее десятка случайных ошибок. Можно случайно ошибиться, но нельзя случайно достичь высоких творческих результатов, и поэтому оценивать художника следует не по его промахам, а по его

достижениям. Если хоть что-то в выступлении получилось хорошо, то исполнителю можно простить многие «грехи», потому что творческие удачи – и есть то главное, ради чего исполнитель вышел к публике. Понимание этих, казалось бы, простых истин очень облегчает психологическую подготовку к предстоящему выступлению.

Музыканты, которые жалуются, что перед выходом на сцену теряют интерес к концерту, должны позаботиться о том, чтобы ощущение творческого подъёма, оптимальный уровень возбуждения возникли именно к началу выступления, и не раньше. Им очень важно расчётливо беречь свои физические и духовные силы, разумно чередовать творческую работу и отдых.

Чтобы самостоятельно определить слабые стороны своей творческой индивидуальности и выбрать наиболее полезную для себя методику психологической подготовки к концертному выступлению, надо обладать немалыми знаниями. Надеемся, что предложенные нами методики преодоления негативных форм эстрадного волнения окажут молодому исполнителю помощь в психологической подготовке к концертному выступлению.

#### **Вопросы и задания для самопроверки:**

1. Какие личностные качества необходимы для артиста камерно-инструментального ансамбля?
2. В чем специфика камерно-инструментального общения?
3. Какие уровни взаимодействия партнеров затрагивает камерно-ансамблевое исполнительство?
4. Какие психотехнические упражнения, по-Вашему, наиболее эффективны для сплочения участников музыкально-исполнительского коллектива?
5. Подумайте и предложите свои способы психологической подготовки к публичному выступлению.

## Приложение 1.

### Анкета

(Дайте развернутый ответ на каждый вопрос)

1. Интересно ли Вам заниматься ансамблевым музицированием? Ваше отношение к этой дисциплине?
2. Как проходит урок в классе камерного ансамбля? Вызывает ли он у Вас профессиональный интерес?
3. Что Вам нравится больше - игра в студенческом коллективе или с иллюстратором?
4. Какие у Вас возникают сложности при занятии в классе камерного ансамбля?
5. Сколько произведений в год Вы проходите, достаточно ли этого на ваш взгляд?
6. Какой Вы видите роль педагога на уроке?
7. Какие методы работы использует чаще всего Ваш педагог?
8. Учат ли Вас умению самостоятельно работать?
9. Как проходят Ваши домашние занятия?

## Приложение 2.

### Психотехнические упражнения

#### Упражнение 1. "Сиамские близнецы"

Участники ансамбля делятся на пары. Каждый в паре должен представить, что он одно целое с партнером, что они как сиамские близнецы приросли друг к другу боками. Для этого необходимо крепко обнять партнера за талию и представить, что у них только по одной руке на каждого и три ноги. Необходимо время, чтобы привыкнуть к такому положению. Потом можно попросить "близнецов", сделать какое - либо действие, например, выйти на

сцену и поклониться, сесть за рояль и сыграть с листа несложное произведение и т.п.

### **Упражнение 2. «Телепатия»**

Партнеры по ансамблю садятся лицом друг к другу. Одному из них отводится роль «передающего», другому — «принимающего». Ведущий объясняет, что «передающий» должен как можно лучше сосредоточиться на каком-нибудь образе и усилием воли внушить его «принимающему». Задача «принимающего» — проникнуть в то, на чем сосредоточено внимание его партнера.

### **Упражнение 3. «Зеркало»**

Участники ансамбля становятся лицом друг к другу. Один из играющих делает замедленные движения руками, головой, всем телом. Задача другого — в точности копировать все движения напарника, быть его «зеркальным отражением».

В ходе игры участник, работающий за «отражение», довольно быстро учится чувствовать тело партнера, и схватывать логику его движений. От раза к разу следить за «оригиналом» и копировать его движения становится все легче, и все чаще возникают ситуации не только предвосхищения, но и опережения его движений. Освоив навыки двигательного подражания, участники могут попробовать свои силы и в более сложной игре: задача та же, но роли «отражения» и «оригинала», ведомого и лидера, не определены. Гибко подстраиваясь друг под друга, играющие стремятся двигаться в унисон.

Это упражнение — очень хорошее средство развития психологического контакта. Наблюдая за ходом его выполнения, педагог может выявить «естественного» лидера в каждой паре. Трудности в достижении двигательного согласия нередко бывают связаны с наличием напряженных отношений между партнерами.

#### **Упражнение 4. "То вслух, то про себя..."**

Для более точного, чуткого совместного исполнения музыкального произведения участникам ансамбля предлагается пропеть это произведение. Один из участников берет на себя роль дирижера и по его руке произведение поется то про себя, то вслух. Цель упражнения - добиться синхронности звучания ансамбля, единства темпа, чувства времени, чуткого взаимодействия.

Для снятия напряжения перед выходом на сцену полезно будет следующее упражнение на релаксацию.

#### **Упражнение 5. "Дыхание"**

Удобно устроиться в кресле или на стуле. Расслабиться, закрыть глаза и по команде педагога следить за своим дыханием. Дыхание является очень чутким индикатором нашего напряжения: любые колебания психических состояний отражаются на способе дышать. В этом упражнении важно не нарушать естественный рисунок дыхания, стараться не управлять им.

Через 5-15 минут упражнение можно закончить. Спокойное, ровное дыхание будет свидетельствовать об адекватном внутреннем состоянии.

#### **Упражнение 6. "Присоединение"**

Присоединение – это механизм подстройки к человеку с целью успешного взаимодействия, построения отношений взаимного понимания и доверия. Подстраиваясь к темпу и громкости речи собеседника, его дыханию, позе, жестам, мимике, телодвижениям, неявно повторяя их, мы как бы присоединяемся к нему. Устанавливая более комфортное и гармоничное взаимодействие, особенно необходим этот навык в работе над ансамблем.

Участники ансамбля садятся рядом так, чтобы чувствовать дыхание друг друга, замедляя, либо учащая собственное дыхание. Партнеры

стараятся выработать единое, комфортное друг для друга дыхание и сохранить его в течение 2-3 минут. Важно обращать внимание не только на частоту дыхания, но и на его местоположение (верхнее - грудь, плечи, среднее-диафрагма, нижнее - брюшное).

### **Упражнение 7. «Танец»**

Далее два участника ансамбля встают лицом друг к другу на расстоянии 40-50 см и прикасаются к партнеру пальцами рук так, чтобы ощущать контакт, но не оказывать давления. Один из участников берет на себя роль ведущего, другой ведомого. В течение 3-5 минут ведущий выполняет руками плавные произвольные движения, а ведомый старается прочувствовать эти движения и, сохранив контакт пальцев, предугадать направление движений. Затем участники меняются ролями и проделывают упражнение вновь. В заключение оба партнера играют роль ведущего и ведомого одновременно и совершают плавные движения рук, сохраняя контакт пальцев и чувствуя себя участниками единого живого организма, исполняющего плавный танец. Упражнение возможно проделывать с закрытыми глазами.

На этапе подготовки к сценическому выступлению полезно детальное проигрывание ситуации пребывания на эстраде в воображении, т.е. метод идеомоторной тренировки.

### **Упражнение 8. «Воображаемое выступление»**

Всю программу необходимо пропустить через слуховые, двигательные, мышечные ощущения, мысленно представить паузы между частями, эмоциональную настройку к каждой следующей части, следующему сочинению. Не забудьте похвалить себя после воображаемого удачного исполнения каждого произведения и будьте уверены - Ваше настоящее выступление будет непременно успешным!

**Упражнение 7. «Репетиция: выступление, видеозапись, разбор»**

Репетиция и еще раз репетиция, и еще раз. Выступление, видеозапись, разбор. Это и есть наилучшая подготовка к выступлению.

Обратную связь участники ансамбля получают и от просмотра видеозаписи собственного выступления, и от педагога.

Желательно, чтобы репетиция проходила непосредственно в зале, где предстоит выступать ансамблю.

Последовательность во время репетиции такая: выступление, просмотр видеозаписи, разбор ошибок, изменения, которые нужно привнести.

Так, не менее 3-х раз и до тех пор, когда выступление, наконец, станет **ВЕЛИКОЛЕПНЫМ, СИЛЬНЫМ, ЯРКИМ, ЭМОЦИОНАЛЬНЫМ, УБЕДИТЕЛЬНЫМ!**