

Полезные советы исполнителям на духовых инструментах и ансамблистам

Содержание:

1. Работа над продолжительными звуками
2. Работа над гаммами и арпеджио
3. Работа над этюдами
4. Работа над произведениями
5. Работа в ансамблях

Исполнительские навыки и техника игры на духовых инструментах формируются, развиваются и совершенствуются в процессе систематической работы над разнообразным музыкальным материалом. Для приобретения профессиональной исполнительской квалификации каждому музыканту необходимо знать методику работы над определенным музыкальным материалом и овладеть навыками работы над ним. Обычно, играющие на духовом инструменте имеют дело с двумя видами музыкального материала:

а/ инструктивным, куда входят различные упражнения, гаммы и этюды;

б/ художественным, включающим в себя различные музыкальные произведения: пьесы в сопровождении фортепиано, камерные ансамбли, оркестровые партии. Поскольку оба вида музыкального материала имеют свои особенности, необходимо рассмотреть каждый из них в отдельности.

Следует заметить, что основные принципы работы над упражнениями, этюдами и пьесами являются общими как для начинающих, так и для опытных музыкантов. Исключение составляют специальные упражнения для первоначального периода обучения.

Работа над продолжительными звуками.

Исполнение продолжительных звуков входит в комплекс ежедневных упражнений музыкантов, играющих на духовых инструментах.

Выдающиеся педагоги и исполнители на духовых инструментах всегда подчеркивали значение исполнения продолжительных звуков и указывали, что они должны быть сохранены на все время исполнительской деятельности музыканта-духовика.

Профессор Табаков об исполнении продолжительных звуков писал: « Они должны быть сохранены в качестве ежедневной зарядки на весь период исполнительской деятельности, так как именно ежедневное проигрывание выдержанных звуков помогает музыканту удерживать высокий профессиональный уровень, необходимую выносливость, развитие дыхания, лучшие качества звука: певучесть, ровность, сочность, чистоту, силу и гибкость амбушюра на протяжении всего диапазона».

(М.Табаков – Ежедневные упражнения стр. 3)

Очень важным условием, от которого зависит успех в работе над продолжительными звуками, является выбор наиболее рациональной системы упражнений.

Продолжительные звуки обычно исполняются в определенной последовательности. Существует много различных вариантов исполнения продолжительных звуков. Лучшим из них является система занятий, настроенная на исполнении продолжительных звуков в виде арпеджио. Такой способ исполнения более рационален, так как дает возможность музыканту сократить время на разыгрывание всего диапазона инструмента, придает звукам ясно выраженную ладовую организацию и тем самым обеспечивает исполнителю необходимые условия для слухового контроля над каждым извлекаемым звуком. Профессор Б.А. Диков предлагает пользоваться именно такой системой исполнения продолжительности звуков.

Выдержанные звуки следует исполнять в динамических нюансах *pp* , а также в динамике *крещендо* и *диминуэндо*. Начиная с *пианиссимо*, звук доводится до *фортиссимо* и возвращается в прежний нюанс. При этом надо следить, чтобы при *фортиссимо* звук не понижался, а при *пианиссимо* не повышался, чтобы фраза на *крещендо* была равна фразе *диминуэндо*.

При игре продолжительных звуков музыкант должен внимательно следить за их протяженностью, интонационной устойчивостью, тембром и исправлять малейшие погрешности исполнения, а также следить за правильностью дыхания, за атакой.

Работа над гаммами и арпеджио

В формировании исполнительского мастерства музыкантов-инструменталистов независимо от специальности работа над гаммами и арпеджио играет очень большую роль. Поэтому не случайно многие выдающиеся исполнители-инструменталисты и педагоги разных поколений вопросу работы над гаммами придавали очень большое значение. У исполнителей на духовых инструментах вопросами методики работы над гаммами и арпеджио также занимались многие педагоги. В России самое известное методическое пособие для валторнистов создал Франц Шоллар, его «Школа игры на валторне» выдержала более десяти переизданий и в наше время пользуется большой популярностью. В советское время появилась целая плеяда выдающихся педагогов, создавших свои «Школы игры на валторне», среди них А. Янкелевич, М.Буяновский, А.Усов, В.Полех, Ф.Эккерт.

Наиболее полное освещение проблемы изучения гамм оставил нам Василий Никанорович Солодуев ((14.01.1885- 02.05.1968), создавший «Практическое пособие по изучению гамм, интервалов и арпеджий» (Москва 1934 г.).

Глубокое освещение этот вопрос получил в работе профессора Б.А. Дикова «О работе над гаммами», где он указывает, что гамма и арпеджио дают возможность :

- улучшить интонацию;
- добиться четких и комбинированных движений пальцев;
- развить необходимую координацию пальцев с движениями губ, языка и дыханием;
- добиться полноты и ровности звучания различных регистров инструментов;
- закрепить аппликатурные навыки;
- усвоить основные технические формулы.

Известно, что техника классиков, романтиков и современных композиторов построена в значительной степени на движении гамм и арпеджио. К этому нужно быть заранее подготовленным. Гаммы и арпеджио помогают музыкантам овладеть «готовыми» образцами этой техники и, тем самым, сократить сроки технического освоения музыкального произведения.

Изучение различных гамм и арпеджио (настойчивая работа над ними с целью постоянного их совершенствования) должно вестись систематически, начиная с первого года обучения на инструменте.

Ознакомление с гаммами начинающих исполнителей следует начинать после трех, четырех месяцев занятий, то есть после хорошего усвоения учениками основ постановки и звукоизвлечения. Перед тем, как приступить к игре гамм, начинающий музыкант обязан хорошо изучить теоретические принципы строения мажорных, а затем минорных гамм и арпеджио, усвоить эти гаммы на слух и научиться строить их и петь от любого звука.

В процессе изучения гаммы и арпеджио рекомендуется исполнять без нот, в доступном для данного ученика темпе, с применением различных динамических оттенков и штрихов.

Основной задачей в работе над гаммами и арпеджио является постоянное улучшение качества их звучания. Чтобы избежать небрежной механической игры гамм и арпеджио, очень важно приучить ученика к постоянному слуховому контролю за качеством исполнения.

При работе над гаммами необходимо добиваться ритмичности исполнения, точности интонации звуков, ровности и полноты звучания всего диапазона инструмента, правильной координации движения губ, языка и пальцев, чистоты в переходе от звука к звуку, а также легкости и подвижности.

Способы игры гамм

В практике исполнения гамм и арпеджио сложились определенные принципы и порядок их исполнения, которые сводятся к следующему:

- а) гаммы играют диатонические – (мажорные и минорные); минорные гаммы подразделяются на натуральные гармонические, мелодические и хроматические.
- б) утверждается тоническое начало. Все гаммы, тонических трезвучий арпеджио и их обращений начинаются и заканчиваются тоникой. Обращения Д7-доминантсептаккорда и уменьшенного септаккорда (VII 7) разрешаются в тонический звук.
- в) максимально используется весь диапазон инструмента, то есть гаммы возможно исполнять в одну, две и три октавы, в зависимости от степени подготовки музыканта.

г) определенное ритмическое оформление. Как правило, гаммы исполняются четвертями, восьмыми, триолями и квартолями.

д) тоническое арпеджио в прямом движении – в триольном оформлении, обращения тонического трезвучия в триольном и квартольном оформлении.

Доминантсептаккорд и уменьшенный септаккордом – в квартольном оформлении D7 и уменьшенный VII 7 и их обращений также способствуют утверждению тонического начала, так как начальный и заключительный тонический звук, как правило, приходится на сильную долю такта.

е) исполнение гамм различными штрихами;

ж) исполнение гамм в различных динамических оттенках, нюансах;

з) применение разнообразной аппликатуры.

Перечисленные выше принципы должны быть положены в основу работы над гаммами.

Гаммы и арпеджио принято исполнять в следующем порядке:

а) Мажорная гамма (диатоническая)

б) Арпеджированное мажорное трезвучие в прямом движении, в обращениях и ломаном движении.

в) Арпеджированный доминантсептаккорд данной тональности в прямом движении, в обращениях.

г) Параллельная минорная гамма (гармоническая и мелодическая).

д) Арпеджированное минорное трезвучие в прямом движении, в обращениях и в ломаном движении.

е) Арпеджированный уменьшенный септаккорд данного минора в прямом движении и в обращениях.

Такая последовательность построения (по принципу движения от простого к сложному) объединяет гаммы и арпеджио в единый ладотональный комплекс и способствует развитию не только исполнительской техники, но и слухового ладово-гармонического ощущения, чувства, восприятия, помогающего точно интонировать и контролировать исполнение.

Недостатки исполнения гамм и арпеджио

Освещение вопроса о работе над гаммами будет неполным, если не будут рассмотрены наиболее типичные недостатки исполнения гамм и арпеджио и пути их устранения.

Таковыми недостатками в исполнении являются:

- Неритмичность исполнения – проявляется, когда музыкант не выдерживает взятый темп до конца, допускает замедление или ускорение.
- Отсутствие ровности звучания – не все звуки одинаковой силы и тембра. Отдельные звуки яркие, другие – тусклые (этот недостаток зависит не только от исполнителей, но и от конструктивного несовершенства инструмента).
- Неточное интонирование при игре: рекомендуется контролировать интонационную чистоту каждой ноты. Неумелое интонирование при игре связано с малоразвитым ладогармоническим слухом музыканта, когда исполнитель не учитывает при восходящем движении вводный тон мажора и мелодического и гармонического минора требующий некоторого повышения, а при нисходящем – частичного понижения. Терцовый звук мажорного трезвучия должен звучать несколько выше, а терцовый звук минора – ниже.

Устранять неточность интонирования для валторниста можно с помощью трех основных способов:

- а) использование наиболее рациональной аппликатуры;
- б) использование согласованных действий губного аппарата;
- в) использование правой руки в раструбе, прикрывая его для понижения звуков, открывая для повышения.

Отсутствие выразительности при игре гамм часто происходит от того, что некоторые музыканты считают гаммы и арпеджио лишь «сухим» тренировочным материалом и не заботятся о выразительности их исполнения.

Музыкант должен добиваться выразительного исполнения гамм и арпеджио, применяя для этой цели различные штрихи, различные динамические оттенки, соблюдая правильную смену дыхания. Очень важно, чтобы музыканты при игре любых упражнений научились ставить перед

собой определенные цели (звуковые, технические, художественные) и с помощью самоконтроля добивались их осуществления.

Работа над этюдами

Этюды относятся к инструктивному материалу. Они занимают промежуточное положение между упражнениями и художественными произведениями. Этюды сходны с упражнениями, поскольку содержат чисто учебные задачи и отличаются от них тем, что в этюдах может быть несколько задач и выражены они в более художественной форме. Этюды так называемого конструктивного значения не принадлежат к числу познавательно-интересных в музыкально-художественном отношении.

Есть этюды, которые по своей форме и музыкально-тематическому материалу близки к пьесам (многие этюды Оскара Франца, Галле, Клинга). Этюды ближе всего подводят (приближают) к исполнению художественного произведения, более того, некоторые этюды сами являются концертными пьесами. Таковы этюды для фортепиано – Шопена, Листа, Скрябина, Рахманинова, для скрипки-Паганини, для духовых инструментов – Гедике, Цыбина, Мостраса, Костлана, Щелокова, этюды для валторны Оскара Франца и т.д.

Каждый исполнитель должен постоянно играть этюды, без исполнения которых немислимо приобретение и совершенствование исполнительского мастерства.

Главная цель этюдов в том, что они развивают целый ряд технических навыков:

- развитие подвижности пальцев и языка;
- овладение основной и вспомогательной аппликатурой;
- развитие метроритмического чувства;
- овладение полным регистром инструмента;
- овладение различными штрихами;
- овладение «закрытых» звуков с помощью правой руки.

Этюды служат отличным средством для накопления исполнительского опыта, для изучения типичных образцов инструментальной фактуры, они способствуют физической тренировке играющего на духовом инструменте. Для того, чтобы добиться правильного исполнения этюдов, извлечь максимальную пользу, каждый музыкант должен овладеть правильными методическими приемами работы над этюдами.

Методика работы над этюдами

- а) Работа над этюдами должна начинаться с определения его основной задачи, которая может заключаться в овладении каким-либо штрихом, или живой ритмической фигурой, или в освоении характерного интервала, особенностью его построения, общего музыкального содержания.
- б) Проиграть этюд целиком в медленном темпе, по возможности без остановок. Это помогает определить структуру музыкальных построений в целом и наиболее сложные места этюда, требующие специального изучения.
- в) Наметить план работы над этюдом.
- г) После этого приступить к тщательному разучиванию отдельных, наиболее трудных мест, если необходимо, применяя при этом различные штрихи и ритмические усложнения.

Учить этюд нужно в медленном темпе и точно выполнять авторские указания. К игре этюда в быстром темпе необходимо подходить постепенно.

- д) Завершением работы над этюдами должно стать разучивание его наизусть. К этому нужно подходить с такой же требовательностью, как и к художественному произведению. Для прочного закрепления технических навыков, пройденные этюды рекомендуется периодически повторять и добиваться наиболее совершенного исполнения.

Выученные технические этюды при повторении целесообразно играть в трех темпах: медленным, средним и быстрым; последовательность темпов можно менять.

Работа над произведениями

Особо важным и сложным моментом обучения игре на духовых инструментах является привитие исполнителям навыков самостоятельной работы над художественным произведением. Работа над различными по форме и содержанию пьесами является основой формирования художественного вкуса исполнителя.

Умение исполнителя охватить большой и разнообразный материал, мыслить образно, чувствовать единство целого и его частей. Умение работать над этим материалом, складывается постепенно и последовательно. Оно начинается с овладения малой музыкальной миниатюрой (песня, скерцо, ноктюрн, этюд, прелюдия, вальс, марш и т.д.).

Фактура миниатюры, как правило, не сложна, и педагог использует ее как художественный материал, на котором совершенствуются отдельные стороны исполнительского мастерства музыканта – его музыкальность, выразительность исполнения, умение петь на инструменте, умение применять технические навыки на конкретном художественном материале.

Не сложное содержание и ясность формы миниатюры позволяет воспитывать у исполнителя чувство фразы, ясно и выразительно излагать свою мысль. Миниатюра позволяет познакомить исполнителя с композиторами разных эпох, направлений и стилей.

Работа над миниатюрой является своеобразной подготовкой исполнителя к исполнению более сложным по фактуре, содержанию и форме произведений, таких как концертино, сонатина, рапсодия, концертная сюита.

Исполнение этих произведений требует от музыканта более зрелого музыкального мышления и более высокого уровня проработки всех исполнительских средств.

Однако подлинного исполнительского мастерства музыкант достигает при овладении навыками работы над музыкальными произведениями крупной формы (соната, концерт).

При работе над концертами, сонатами перед исполнителем возникает большое количество разнообразных и сложных задач, решение которых помогает воспитанию у исполнителя масштабности музыкального мышления, развитию музыкального вкуса, совершенствованию технического мастерства, исполнительской выдержки.

Таким образом, на разных ступенях обучения, музыкант под руководством педагога повышает свое исполнительское мастерство, овладевает основными принципами работы над музыкальным произведением.

В разучивании произведений принято различать три основных этапа:

I этап. Предварительное ознакомление с произведением и формирование исполнительского плана работы над ним, то есть определяются какие моменты должны быть выяснены при ознакомлении с произведением и при формировании исполнительского плана работы над раскрытием его содержания.

К ним относятся:

1. Жанр музыкального произведения (песня, вальс, романс, поэма, ноктюрн и т.д.)
2. Форма музыкального произведения, тональность, мелодический и гармонический язык произведения, темп, кульминации, образность и характер произведения (эпоха, стиль и направление творчества композитора).
3. Расшифровка встречающихся музыкальных терминов.
4. Составляется план работы над произведением, в котором определяется последовательность изучения данного музыкального произведения.

II этап. Реализация исполнительского плана, - этап наиболее деятельный и сложный. Приступая к разучиванию музыкального произведения, исполнитель должен тщательно ознакомиться с нотным текстом, с авторскими обозначениями темпа, динамики, штрихов.

Не следует многократно проигрывать пьесу с начала до конца. Целесообразно пьесу разделить на отдельные, законченные в музыкальном отношении части, сосредоточить внимание на наиболее трудных местах, добиваясь тщательной отделки каждой музыкальной фразы. Работая над технически сложными местами произведения, все пассажи следует играть в медленном темпе много раз, тщательно вслушиваясь в каждый звук. Профессор Нейгауз сравнивает игру в медленном темпе с рассматриванием через увеличительное стекло, так как такая игра позволяет музыканту ясно и отчетливо видеть все детали и оттенки, которые становятся для него более заметными. Трудные в техническом отношении пассажи рекомендуется исполнять различными штрихами. Это способствует более четкому

произношению каждого звука. По мере готовности отдельные эпизоды и части должны связываться с предшествующим и последующим материалом.

В процессе работы над музыкальным произведением большое значение приобретает ритмичность исполнения.

Ритм является своеобразным пульсом музыкального произведения, чем четче он будет, тем большую выразительность приобретает игра. Метроритм – важная сторона музыкального текста. Исполнитель должен знать, что песенный ритм требует более плавного исполнения, некоторого смягчения между протяжными и короткими звуками; танцевальный ритм предполагает обострения этой разницы, четкого ощущения сильных долей. Каждому произведению присущ свой ритм. Ритмическая грамотность исполнения музыкального произведения тесно связана с ощущением характера пьесы.

Ритмические погрешности, которые встречаются в практике обучения игре на духовых инструментах, обнаруживаются в следующих случаях:

- а) при переходе с одного ритмического рисунка на другой;
- б) при неточном выдерживании продолжительных звуков;
- в) при исполнении пунктирного ритма, когда ноты с точками не выдерживаются, в результате происходит искажение пунктирного ритма;
- г) при исполнении синкоп;
- д) при неправильном высчитывании пауз.

Путь устранения таких недостатков лежит через постоянное и точное отсчитывание метрических долей такта.

Большие трудности в работе над музыкальным произведением представляет фразировка. Часто исполнители не умеют грамотно организовывать фразы, то есть правильно выделить мотив, фразу в целом, музыкальное предложение. В соответствии с этим, не могут правильно взять дыхание, определить кульминацию мелодии, которая, как правило, совпадает с наиболее громким звуком.

К недостаткам фразировки относится также неумелое выполнение учащимися динамических нюансов. Так при исполнении крещендо начинается слишком раннее усиление звука, а при исполнении диминуэндо – преждевременное его ослабление. Часто усиление звука сопровождается ускорением темпа, а ослабление – замедлением.

Нередки случаи, когда исполнитель не может правильно определить начальный темп произведения, который должен соответствовать характеру музыки. Для устранения этого недостатка необходимо научиться пользоваться метрономом, а также мысленно «пропевать» первые такты в правильном темпе.

Необходимо предостеречь исполнителя от чрезмерных ускорений и неоправданных замедлений темпа, неуместных «фермат» и других «вольностей».

Следует иметь в виду, что отсутствие авторских указаний в отношении оттенков не обязывает играть невыразительно, без нюансировки. Следует помнить, что исполнение – творческий процесс, и каждый вдумчивый исполнитель привносит в него свое понимание произведения, дополняющее авторские указания.

Тщательная работа над произведением включает прочное запоминание его, исполнение наизусть.

Нельзя учить произведение наизусть « по строчкам». Музыка нужно запоминать небольшими, относительно законченными частями с последующим соединением их между собой. Процесс заучивания наизусть не должен сводиться к механическому проигрыванию и «зубрежке». Исполнитель должен хорошо разобраться в форме и содержании исполняемого произведения.

Умение анализировать не только содержание, но и форму музыкального сочинения, исполнителю крайне необходимо. Приступать к изучению формы и содержания произведения следует одновременно.

При запоминании художественного произведения рекомендуется особое внимание обратить на сходные по музыке эпизоды. В них надо находить то, что отличает их друг от друга. Это поможет музыканту избежать ошибок при их исполнении.

III этап. Завершающий этап работы над произведением – это исполнение его целиком, по возможности, без остановок и обязательно в сопровождении аккомпанемента.

На этом этапе работы исполнитель должен научиться: связывать все части произведения, выдерживать правильный темп от начала до конца, правильно передать все нюансы ведения звука, фразировку, то есть убедительно

раскрыть и передать эмоционально-образное содержание произведения. Во время работы с аккомпаниатором необходимо обращать внимание на уравновешенность звучания, единство темпов, своевременность вступлений и чувство ансамбля. Итогом длительной и кропотливой работы над музыкальным произведением должно быть его исполнение в концерте.

Известно, что далеко не всем музыкантам удастся успешное исполнение на сцене. Основной причиной неудачной игры является чрезмерное волнение, которое нарушает привычные нервно-мышечные связи и сильно сковывает исполнительский аппарат. Одни музыканты теряют контроль над своим дыханием, другие ощущают сильную сухость языка и губ, третьи – утрачивают подвижность пальцев и т.п.

В этих случаях исполнение теряет свою точность, четкость и выразительность.

Каковы же пути преодоления чрезмерного волнения?

1. Музыкальное произведение не должно превышать возможность исполнителя: в противном случае возникающее чувство неуверенности явится причиной возникновения чрезмерного волнения.
2. Необходимо твердо знать музыкальное произведение наизусть, «обыграть» его с концертмейстером, и последнюю репетицию желательно провести в помещении, где предполагается выступление – для знакомства с акустическими особенностями зала.
3. Инструмент должен быть в полной исправности.
4. Необходимо уметь сосредоточить внимание на исполняемом произведении, не отвлекаясь на посторонние предметы.
5. Желательно, чаще участвовать в сольных выступлениях, не бояться сцены, научиться владеть собой и своим исполнительским аппаратом.

Камерно-инструментальная ансамблевая музыка получила относительно малое освещение в музыкально-исследовательской литературе.

В работе Б.В. Афанасьева «Русская музыка от начала XIX столетия» посвящены основные линии развития русской камерно-инструментальной музыки в XIX веке, причем большая часть его характеристик остается актуальной до настоящего времени.

Относительно слабое внимание исследователей к жанру инструментального ансамбля объясняется недооценкой его значений, которое имеет место среди части музыкальных деятелей и критиков. Нельзя не признать, что возможность возникновения подобных взглядов заложена в некоторых специфических свойствах самого жанра. Отсутствие словесного текста, (как скажем, в вокальных жанрах) или сценического действия (как в опере) затрудняет восприятие камерных инструментальных произведений, ограничивает их распространение.

В результате возникает почва для оценки жанра как второстепенного, побочного в мире музыкального искусства. Однако согласиться с такой его оценкой никак нельзя, в силу хотя бы той значительной роли, которую он сыграл в развитии мировой и отечественной музыкальной культуры. Ведь не найдется, пожалуй, ни одного крупного композитора мира, который не отдал бы ему дани. Притягательная сила камерного жанра, несомненно, заключена в его богатых выразительных возможностях. Многие справедливо оценивают этот жанр и как область «музыкального интеллектуализма» (Афанасьев).

Все это заставляет утверждать, что вне анализа камерной инструментальной музыки невозможна характеристика чрезвычайно многих явлений мировой и отечественной музыкальной культуры.

Развитие навыков ансамблевого исполнительства

1.Значение игры в камерном ансамбле для подготовки молодых исполнителей к игре в оркестре и повышение профессиональной подготовки музыкантов.

Ансамблевая подготовка является составной частью подготовки учащихся для игры в оркестре и играет большую роль в повышении их исполнительского мастерства.

Известно, что дирижеры часто вводят в состав оркестров новых, молодых музыкантов, которые не имеют необходимого оркестрового опыта. Практика показывает, что одним из наиболее целесообразных и действенных методов подготовки молодых музыкантов к игре в оркестре является систематическое приобщение к участию в различных камерных ансамблях. Участие в камерном ансамбле является как бы промежуточной, наиболее удобной ступенью для перехода к игре в оркестре, так как исполнительские задачи, решаемые музыкантами при игре в ансамбле и в оркестре, во многом сходны между собой. У музыкантов, постоянно играющих в камерном ансамбле, многие специфические качества и навыки оркестрантов развиваются значительно быстрее. Игра в ансамбле с малым числом исполнителей позволяет музыкантам лучше ориентироваться при исполнении произведения. По сравнению с оркестром в дуэте, трио или квартете легче слышать себя и других исполнителей, легче поддерживать строй своего инструмента в окружении других инструментов.

В камерном ансамбле исполнитель получает навыки одновременного извлечения и окончания звука, навыки соблюдения общности ритма, изменения темпа, динамики и т.д.

В различных камерных ансамблях должны играть все музыканты оркестра, так как исполнение в камерном ансамбле разнохарактерных произведений помогает понять разнообразные требования к коллективной игре, творчески обогащает исполнителей, дает большой толчок для их общемузыкального развития и весьма существенно совершенствует их исполнительское мастерство, что в свою очередь благотворно сказывается на повышении исполнительского уровня всего оркестра. Педагогу для правильной организации занятий с камерными ансамблями необходимо хорошо изучить

методику работы с ними, помогающую добиваться лучших результатов в работе.

2. Вопросы организации работы ансамбля

В зависимости от наличия в ансамбле тех или иных видов инструментов, ансамбли принято делить на два вида:

1. Однородные ансамбли (из инструментов одного названия).
2. Смешанные ансамбли (из инструментов разных названий).

В любом из этих ансамблей может участвовать фортепиано.

В свою очередь такие ансамбли делятся на составы, определяемые числом исполнителей: дуэты, трио, квартеты, реже секстеты.

Составы смешанных ансамблей могут быть самыми разнообразными:

Дуэты: флейта – кларнет, гобой – кларнет, кларнет – фагот, кларнет-валторна, валторна – тромбон и т.д.

Трио: две флейты – кларнет, две валторны – тромбон, труба – валторна – тромбон; флейта – гобой – кларнет, кларнет – фагот – фортепиано, флейта – кларнет – фортепиано.

Квартеты: флейта, гобой, кларнет, фагот; две трубы, валторна, тромбон.

Квинтеты: флейта, гобой, кларнет, фагот, валторна; две трубы, валторна, тромбон, туба.

Ансамбли с большим числом, чем в квинтете, могут иметь разный состав, например: секстеты – 2 кларнета – 2 фагота – 2 валторны; флейта, гобой, кларнет, фагот, валторна, фортепиано.

Необычен и интересен состав инструментов в секстете П. Хиндемита – флейта, гобой, бас-кларнет, фагот, валторна, труба.

Известен секстет И. Стравинского: флейта, кларнет, 2 трубы, 2 фагота.

Октеты В. Моцарта и Л. Бетховена: 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, 2 валторны.

Организация репетиционной работы

Организация ансамбля начинается с подбора музыкантов. При этом необходимо учитывать не только степень владения инструментом, но также и общее музыкальное развитие исполнителей. Желательно, чтобы в одном ансамбле играли музыканты, имеющие равное исполнительское мастерство.

В каждом ансамбле должен быть ведущий музыкант, достаточно авторитетный, способный разрешить споры, которые могут возникнуть в ходе репетиции. Равный по квалификации состав участников ансамбля будет способствовать созданию творческой атмосферы совместной работы.

Необходимым условием работы ансамбля является высокая дисциплина труда, сосредоточенность во время репетиции, твердые знания музыкантов своих партий. Подбор соответствующего репертуара, четкий план репетиций, составленный заранее. Во всех организационных вопросах ведущая роль принадлежит преподавателю.

Посадка ансамбля. При расположении ансамбля, каждый музыкант должен хорошо видеть, чувствовать и слышать концертмейстера. В малых ансамблях (дуэт, трио) исполнители располагаются в линию и полукругом. В ансамбле с большим числом исполнителей возможны варианты посадки: а) в однородном ансамбле – расположение в виде полукруга, б) если разные инструменты – в виде незамкнутого прямоугольника.

Примеры посадки ансамбля (если стоять лицом к сцене)

Квартет деревянных духовых инструментов: слева – флейта, гобой; справа – кларнет, фагот

Квартет медных инструментов: слева – труба, валторна; справа – труба, тромбон.

В классическом квинтете – деревянные инструменты располагаются как в квартете, а валторна – посередине.

Если в состав этих ансамблей входит фортепиано, то оно располагается сзади духовых инструментов. Размещение исполнителей в более крупных ансамблях варьирует указанные схемы за счет увеличения исполнителей отдельных партий. Следует заметить, что посадка ансамбля на репетициях должна быть такой же, как на эстраде при выступлении.

Перед началом репетиции необходимо тщательно настроить инструменты. Способы настройки могут быть различными. В однородных составах строй устанавливается по самому низкому инструменту или по инструменту концертмейстера. В смешанных составах – по гобою или кларнету.

Медные духовые инструменты принято настраивать на устойчивых звуках основного звукоряда. Деревянные духовые инструменты по наиболее устойчивым звукам – флейта (ля, ре, ми), кларнет (до, ми, соль), фагот (ре, фа, си).

После настройки инструментов на отдельных звуках, чистоту строя следует проверить на звучании аккордов основного трезвучия тональности исполняемого произведения.

Изучение искусства ансамблевой игры наиболее целесообразно начинать с дуэта однородных инструментов, так как он объединяет исполнителей, играющих на одинаковых инструментах, что в значительной степени обеспечивает взаимопонимание исполнителей. В дуэтом исполнении легче, чем в ансамбле большего состава, обнаружить и исправить недостатки, которые выявляются в процессе игры.

Репетиционная работа

Работа над музыкальными произведениями.

Процесс проникновения и творческого вживания в музыкальный образ пьесы составляет сущность репетиции и требует значительных творческих усилий со стороны каждого исполнителя в отдельности и всего коллектива камерного ансамбля в целом.

Для согласования и направления творческих намерений музыкантов, совместно вырабатывается единый исполнительский план, в котором учитываются различные вопросы исполнения, например, соединение отдельных элементов пьесы в единое целое, логика переходов от одного темпа к другому, использование различных штрихов, моменты динамических подъемов, кульминации и т.д.

В плане должно быть предусмотрено: продолжительность репетиции, ее метод и объем намеченной работы. Исполнительский план вырабатывается и совершенствуется в процессе всей работы над произведением, но основные его вехи намечаются после первого ознакомления с произведением. Хорошо

продуманный план способствует поэтапному освоению произведения, организует работу коллектива. Процесс работы над музыкальным произведением, как правило, разделяется на три этапа:

1-ый этап: Предварительное ознакомление с произведением и формирование исполнительского плана.

Сначала необходимо проиграть произведение целиком. При ознакомлении с пьесой делается первичный анализ элементов ритма, динамики, предварительно устанавливаются темпы, делается анализ формы произведения. После этого полезно послушать произведение в записи или в исполнении других ансамблей. Такое ознакомление воссоздает общую картину произведения, позволяет выявить сразу наиболее сложные в исполнительском отношении места и определить значение каждой партии ансамбля.

2-ой этап: Разучивание произведения.

На этом этапе делается вся черновая работа. Общепринятыми методами работы над музыкальным произведением является:

- а) разделение произведения на отдельные части
- б) игра в замедленном темпе, определение технически сложных мест. Замедленная игра помогает более тщательно вслушиваться в интонацию, разобраться в ритме, освоить технически сложные места произведения. На этом этапе уточняется и совершенствуется исполнительский план, связь отдельных разделов внутри части и отдельных частей цикла между собой, уточняются темпы, согласуются штрихи, нюансы.

3-й этап: Исполнение произведения в концерте.

Нужно отметить, что вновь созданному ансамблю не рекомендуется браться за освоение произведений крупной формы, но следует идти от простых пьес к более сложным.

3. Вопросы ансамблевого исполнительства

- а) Об исполнении мелодии, полифонии и гармонии в ансамбле.

Основными компонентами музыкального произведения являются мелодия, полифония, гармония. Исполнение их в ансамбле приобретает ряд специфических черт, которые необходимо знать исполнителям.

Мелодия всегда должна звучать отчетливо, рельефно, выразительно.

Малорельефное звучание мелодического голоса приводит к невыразительному звучанию всего ансамбля. Подголоски, контрапункт, гармония дополняют, дорисовывают мелодическую мысль их взаимоотношения с мелодией надо учитывать.

Однако следует опасаться слишком большого выделения мелодии, что является иногда ошибкой молодых ансамблистов. Надо найти верное соотношение звучности между мелодией и аккомпанирующими голосами. Если мелодия проходит в среднем голосе или звучит близко к остальным голосам ансамбля, надо тщательно следить за тем, чтобы голоса сопровождения не «перекрывали» мелодию.

В ансамбле часто одну и ту же мелодию играют разные голоса. В этих случаях нужно обратить внимание на искусство передачи мелодии от одного инструмента к другому, что составляет одну из сторон ансамблевой культуры исполнения, кроме этого, надо обратить внимание на единство интерпретации мелодии всеми исполнителями.

Если же мелодия в середине фразы передается от одного инструмента другому, то возникает необходимость полной, абсолютной имитации, то есть наиболее скрытой, незаметной передачи.

В тех случаях, когда мелодия разделена между несколькими полосами, полезно работать над достижением слитности мелодической линии и общности ее характера.

Каждому исполнителю, продолжающему мелодию, начатую другим голосом, следует быть заранее подготовленным к вступлению. Для этого нужно внимательно слушать то, что играет предыдущий исполнитель, то есть быть включенным в общий процесс интонирования мелодии, чтобы избежать разрыва между голосами.

Когда мелодия проходит в нескольких голосах одновременно в октаву или в унисон, полезно проверить ее выразительность у каждого их играющих, тогда выразительность совместного звучания повысится. Полноценность звучания мелодии зависит также и от аккомпанемента. Всё

сопровождение должно быть в полном соответствии с характером мелодии и её фразировкой.

Исполнительские задачи ансамбля усложняются при исполнении полифонического произведения.

Как же надо работать в ансамбле над полифоническим произведением:

- В случае одновременного звучания нескольких голосов, важно определить роль и значение каждого голоса, какой главный, а какие – побочные. В некоторых ансамблях наблюдается стремление исполнителей выделить свою партию, в результате чего главный голос пропадает. Все голоса должны быть четкими и выразительными, ни один из них не должен пропадать в общем звучании. Подголосная полифоническая ткань требует особого искусства исполнения. Каждому играющему в ансамбле важно выработать умение уступать играющему тему. Для развития навыков исполнения полифонических сочинений полезно играть фуги.

Исполнение гармонии в ансамбле требует особого внимания. Исполнение гармонических созвучий затруднено тем, что звуки аккордов распределены между несколькими голосами. Каждый исполнитель играет только один звук, отсюда выравнивание аккорда в ансамбле по звучности требует большой слуховой активности. В работе над гармонией в ансамбле перед исполнителями возникают следующие задачи:

1. Осознание художественно-выразительного значения каждого из звуков аккорда по их отношению друг к другу и соответствующее расположение силы их звучания, выработка ровности звучания аккорда.
2. Выявление интонационных связей между аккордами и достаточно ясное подчеркивание тональных сдвигов, отклонений, модуляций. Это может быть достигнуто лишь на основе раскрытия выразительных функций гармонии в играемой пьесе с учетом ладовых особенностей самой мелодии и определения выразительной сущности гармонии в связи с данной мелодией.

б) Работа над ритмом.

Ритм, вместе с метром и темпом, организует во времени звуковые и интонационные элементы музыки. Он является одним из основных средств художественной выразительности музыки, ритм находится в органическом единстве с мелодией, гармонией, а также фактурой, динамикой, тембром и

другими выразительными средствами и способствуют возникновению определенных чувств, настроений, переживаний.

Каждому произведению присущ свой ритм. Недостатки в ритме при самых лучших достоинствах других сторон исполнения могут вызвать у слушателей ощущение монотонности, скуки и т.п.

В ансамблевом исполнительстве проблема ритма является особо важной. Помимо того, что ритм участвует в формировании музыкального образа, он еще и «цементирует» ансамбль как единое целое. Не следует темпоритм понимать в математическом значении. Эстетика музыкальной фразировки допускает некоторые отклонения от абсолютной точности ритма. Однако это должно быть всегда оправдано содержанием и характером музыки. Самое главное, чтобы допускаемые ритмические отклонения были у всех членов ансамбля одинаковыми. Как показывает практика, музыканты, играющие в одиночку, часто не замечают дефектов в ритме. Мало заметные ритмические недочеты в сольной игре могут нарушить целостность впечатления от игры в ансамбле при публичном выступлении.

Ансамбль требует от всех участников уверенного, безупречного ритма. В ансамбле ритм должен обладать особым качеством – быть коллективным. Воспитание у музыкантов чувства коллективности ритма – одна из важных задач игры в ансамбле. Решение этой задачи начинается с устранения индивидуальных недостатков в исполнении партнеров. Наиболее распространенными недостатками является отсутствие четкости ритма и его устойчивости. Искажения ритмического рисунка чаще всего встречаются:

- а) при неточном выдерживании звуков
- б) при переходе с квартолей на триоли и наоборот, с триолей на дуоли и наоборот, когда играющий не находит правильного соотношения между метром и ритмом
- в) когда в пунктирном ритме ноты с точками не выдерживаются
- г) в условиях полиритмии
- д) ускорение мелких длительностей, если они даются в сочетании с более крупными
- е) при исполнении синкоп

Иногда нарушения в ритмически сложных фигурах связаны со штрихами. Обычно пассажи легато играют в более быстром темпе, чем стаккато.

Для того чтобы работа над ритмом велась более успешно и целенаправленно, необходимо, чтобы все участники ансамбля изучили партитуру и знали следующее:

- Специфика ансамбля выдвигает требования постоянного согласования, приравнивая собственной игры к игре партнеров, то есть требует достижения единого ритма.
- Процесс ритмического согласования, движения разных голосов требует точного определения, по каким голосам нужно ровняться. В ансамбле должен быть ритм «руководящий» и ритм «подчиняющийся». Вся ориентировка исполнителей должна быть направлена на главные голоса.
- Переключение функций ритма с «главного» на «побочный» осуществляется постоянно и в пределах одного голоса: в связи с чем от ансамблиста требуется особая ритмическая гибкость – умение переключаться с ритма «ведущего» на ритм «подчиненный». Это переключение довольно сложно, и эти места следует прорабатывать отдельно.

Ритмическая организация произведения в целом имеет свои закономерности – повторы ритмоинтонационных звеньев в такте, в пределах музыкальной фразы, контрольное противопоставление различных видов фактуры. В одних произведениях значение имеет метр (марши, большинство танцев), в других главенствует ритм, музыка приобретает ритмическую свободу, становится импровизацией. Наивысшей формой ритмической импровизации являются речитативы, каденции. При исполнении речитативов и каденций всем аккомпанирующим голосам необходимо следить за голосом, исполняющим каденцию и речитатив, и руководствоваться опорными пунктами этой каденции или речитатива.

Сложные задачи ритмического порядка возникают при полиритмии. Во всех случаях полиритмии нужно искать, что объединяет ритмы и базироваться на их общей основе. В полиритмии не все ритмы по своему значению одинаковы и следует всегда определять, какой ритм является главным.

Очень частое явление в музыке – свободные ритмические отклонения выразительного порядка, которые трудны при игре в ансамбле. В этих случаях достижения единства ансамбля определяется единством в ощущении

интонационного и ритмического развития мелодии. Свободные ритмические колебания мелодии могут принимать характер рубато (*rubato*) – когда колебания ритма вызывают и соответствующие отклонения метра. Тогда согласовывать движения надо по мелодии.

При работе над ритмом необходимо развивать у ансамблистов внимательное и строгое отношение к паузам. Небрежное отношение и недооценка их значения приводит к их укорачиванию или передерживанию. Одна из причин передерживания пауз - опоздание исполнителя с «взятием» дыхания. Дыхание должно браться в темпе исполняемого произведения.

Для передачи характера музыкального произведения, его музыкального образа, очень важное значение имеет верное определение темпа, его сохранение в соответствии с указанием автора. Общность понимания и чувствования темпа - одна из первых задач ансамбля.

Начальный темп произведения необходимо определить с учетом скорости преодоления трудных для исполнителя мест пьесы: сложных пассажей, необходимых ритмических рисунков, сложной фактуры и т.д.

Темп должен соответствовать характеру данной музыки. В процессе исполнения возможны некоторые отклонения от темпа. Однако необходимо помнить, что каждое произведение имеет всегда один какой –то главный «обобщающий» темп, все ритмические отклонения могут быть оправданы, если они не разрушают его единства движения и требуют возврата к основному темпу после всех отклонений от него.

в) Работа над интонацией.

Известно, что без чистой интонации невозможно претендовать на раскрытие художественного содержания музыки.

Выработка чистой интонации представляет собой одну из самых сложных задач при игре на духовых инструментах. Эта сложная задача в условиях сольной игры становится еще труднее в ансамбле. Дело не только в точной настройке инструмента перед игрой, а в том, что каждая фраза, каждый мотив, даже каждый звук требует от исполнителя гибкого, живого интонирования, отвечающего всем закономерностям ладогармонических тяготений и логике развития мелодии. Если при сольной игре мы уделяем главное внимание интонированию по горизонтали, то при исполнении в ансамбле важнейшее значение приобретает умелое интонирование и по вертикали.

Интонирование в ансамбле осложняется еще и тем, что каждый музыкант по своему слышит и представляет себе интонационный склад исполняемого сочинения, кроме того инструменты имеют разные интонационные недостатки; перед исполнителем возникают задачи освоения интонационного строя всех партий ансамбля, умение слышать не только то, что играешь сам, но и то, что играют остальные исполнители. Наличие в ансамбле разнотембровых инструментов в какой-то мере также усложняет интонирование.

Работа над интонацией в ансамбле неотделима от художественно-смыслового содержания музыки и представляет собой процесс постоянного интонационного контроля участников ансамбля друг к другу. Исполнитель должен постоянно слушать игру партнеров и подстраивать свою игру к игре всего ансамбля.

Особая ответственность ложится на исполнителя ведущего голоса, так как по нему выравнивают интонацию другие голоса. Но и мелодический голос должен опираться на гармонию и, особенно, на басовый голос.

Так как все голоса ансамбля тесно связаны между собой, то исполнителям необходимо в каждом конкретном случае улавливать эти связи и своевременно подстраивать интонационные погрешности своего инструмента. Особое внимание надо обращать на чистоту интонирования унисонов, педалей в интервалах кварты, квинты, различных октавных удвоений.

Если на репетиции при работе над трудными интонационными местами возникают проблемы, полезно проиграть все партии отдельно или по несколько голосов вместе.

Для устранения фальши необходимо выравнивать динамику всех инструментов. Это позволит отчетливо услышать партнеров по ансамблю и более точно подстроить свою собственную интонацию.

Исполнитель должен постоянно контролировать интонирование, даже во время пауз следить за мелодией, слушать ее проведение у других участников ансамбля.

Если фальшивые интонации прозвучали при исполнении аккордов, то их следует сыграть медленно протяжно и отдельно, чтобы определить сомнительный звук. Добившись положительного результата, исполнить этот отрывок в настоящем темпе.

В произведениях, где мелодия главенствует, а гармония подчеркивает мелодическое звучание, - гармония подчиняется мелодии.

Если же мелодия «накладывается» на аккорд, в котором исполняются те же звуки, что и в мелодии, то мелодия подчиняется гармонии.

С мелодическим звучанием в нескольких голосах, каждая мелодия отдельно может звучать чисто, выразительно и в то же время не совпадать с общим голосом. В таких случаях, верным является подчинение гармонии ведущей мелодии.

В произведениях гомофонного склада, определяющим качеством интонации является умение участников ансамбля выстраивать звучание своих инструментов, прежде всего по вертикали. Ориентиром в этом случае должен быть солирующий голос или бас (в аккордовом звучании), под который подстраиваются остальные участники ансамбля.

В полифонической музыке определяющим качеством строя является умение исполнителей интонировать по горизонтали и здесь важно точно имитировать.

При исполнении аккордовых звуков обычно неустойчивые ступени лада (2,4,6,7) стремятся к устойчивым (1,3,5). Большое значение для освоения чистоты интонирования будет умение исполнителя подчеркивать характерные ладовые тяготения отдельных звуков.

Известно, что значительная устремленность тяготений терций лада в мажоре – вверх, в миноре – вниз. Ориентиром, определяющим точность интонирования гармонической терции в аккорде (светлый, прозрачный – в мажоре; мрачный, сгущенный – в миноре).

Терция в аккордах доминантовой группы (5,7 ступени лада) должна интонироваться с большим устремлением вверх, чем терция мажорного тонического трезвучия.

г). Работа над динамикой, штрихами и фразировкой.

Динамика является одним из важных исполнительских средств. Выразительные возможности динамики исключительно велики. Применение динамических средств является обязательным условием художественного исполнения музыкального произведения, определяющим его эмоциональность, стройность и целостность, придающим логичность и целеустремленность развивающегося во времени музыкального материала.

В ансамбле работа над динамикой занимает важное место. Наиболее распространенными недостатками у начинающих ансамблей является форсирование звучания и динамическое однообразие.

Каковы же направления работы над динамикой в ансамбле?

1. Работа над достижением ровности звучания.

Ровность звучания – понятие относительное.

Совершенно одинаковой для всех инструментов динамики звука в ансамбле не бывает. Под ровностью звучания следует понимать определенное соотношение силы звучания инструментов, входящих в ансамбль. Так, например, редко может быть абсолютно ровное звучание мелодических и аккомпанирующих голосов. Обычно под ровностью звучания подразумевается известная градация силы звука между мелодией и сопровождением. Мелодия должна звучать всегда отчетливо.

При гомофонной фактуре басовый голос, уступая в силе первому, должен быть как опора аккорда, чуть громче средних голосов, но не перекрывать их гармонию. Для этого можно показать мягкой акцентировкой начало басового звука, а затем ослабить его звучание, давая возможность прозвучать средним голосам.

- интенсивного подчеркивания требует гармоническая опора, перенесенная в какой-либо голос.

- что касается средних голосов, то дефектом является либо слишком громкое, заглушающее мелодию их звучанию, либо бесцветная, вялая, теряющаяся в общем аккорде их звучность. Последнее особенно заметно при игре в пиано (p).

Для устранения этого недостатка необходимо, чтобы верхний голос не играл слишком тихо.

При простой гомофонной фактуре голоса, заполняющие гармонию аккорда, должны быть очень ровными по звучности. Следуя за мелодией, аккомпанируя мелодическим голосам, средние голоса должны все время соизмерять свою звучность друг с другом. Именно такой контакт создает ансамблевый аккомпанемент. Таким образом, исполнитель в ансамбле должен всегда знать, когда за кем играть, по какому инструменту равняться, слушать всех коллег по ансамблю, обеспечивая успешное исполнение произведения.

Для динамики большое значение имеет расположение голосов. Если мелодический голос поднят над остальными, то средние голоса и бас гораздо свободнее в своей динамике. Если же голоса в ансамбле расположены компактно и мелодия проходит близко от сопровождения, её нужно тщательно оберегать.

В задачи подлинно - художественного исполнения входит выработка различных оттенков, включающая нюансы от *pp* и *p*, *f* и *ff*. Обязательным условием является четкая определенность в динамических оттенках. Большое значение следует уделять единству выполнения динамических оттенков.

При исполнении акцентов, необходимо добиться единообразия в извлечении и выработать общее акцентирование. Касаясь вопросов звукоизвлечения и динамики, необходимо достигать единовременного начала звука и его окончания.

При игре в ансамбле применяются те же штрихи, что при игре соло. Основными штрихами при игре на духовых инструментах являются штрихи: стаккато, легато, маркато, деташе. Часто ансамблевое единство не достигается из-за разнобоя в штрихах.

Работая над штрихами в ансамбле, каждому исполнителю необходимо знать следующее:

- любой штрих применяется для выявления определенного характера музыки
- специфика работы над штрихами в ансамбле требует точного согласования у исполнителей характера штрихов, средств и приемов исполнения
- в ансамбле необходимо выработать строгую дисциплину исполнения штрихов.

При исполнении разными инструментами одинаковых фраз, необходимо особое внимание обращать на единообразие в выполнении штрихов. Добиваясь общности штрихов у аккомпанирующих голосов, целесообразно проиграть аккомпанемент отдельно от мелодии. Особенно тщательного выполнения единообразия штрихов требуется при исполнении произведений полифонического склада.

Большое значение в работе ансамбля занимают вопросы фразировки.

Каждый исполнитель ансамбля обязан знать, где начинается фраза, как она развивается и где заканчивается. Л. Ауэр писал: «Скрипач всегда должен

помнить, что отдельная музыкальная фраза в книге, является лишь постольку, поскольку имеет значение по отношению ко всей мелодической линии. Второстепенное значение подчиненных фраз должно явствовать из исполнения их скрипачом. Он никогда не должен звуком или экспрессией поднимать их до уровня главной фразы. Умение определить эти зависимости – первый великий принцип фразировки. Это должен помнить и каждый исполнитель ансамбля».

Непременным условием правильной фразировки при игре на духовых инструментах является подчинение дыхания фразировке. Для этого он должен уметь правильно определить границы законченных построений, то есть уметь определять цезуры, где он может брать дыхание. В каждой партии дыхание должно быть расставлено в соответствии с фразировкой в начальном периоде работы над пьесой. Особое внимание при игре в ансамбле следует обратить на фразировку каденций. Для каденции нужно найти определенную метро - ритмическую фразу, выявить кульминации, соединить все пассажи в единый музыкальный образ.

Существенное значение для правильной фразировки, для раскрытия музыкального содержания произведения, имеет знание исполнителями формы произведения, характера развития тем, знание стиля.

Таковы основные направления в работе с музыкантами по развитию навыков ансамблевого исполнения.

Список используемой литературы:

В настоящее время издано достаточно литературы для ансамблей разных составов:

- пьесы для ансамблей деревянных духовых инструментов (МУЗГИЗ)

- пьесы для квинтета духовых инструментов (составитель В. Буяновский)

- легкие пьесы для разных составов («Б.Барокко I» и «Б.Барокко 2» издательство Будапешт)

- практическое пособие для ансамблевой игры на медных духовых инструментах Б.И. Анисимова

- хрестоматия для ансамблей разных составов (составитель Ю. Усов)

А.Усов «Вопросы теории и практики игры на валторне».

В. Диков «Методика обучения игре на духовых инструментах (глава XI).

Н. Платонов «Вопросы методики обучения игре на духовых инструментах».

Брагина « О работе над музыкальным произведением».

Ю.Усов «Ежедневные упражнения трубача».

Л. Баренбойм «Некоторые вопросы воспитания музыканта –исполнителя и система Станиславского.

А.Готлиб –«Фортепианный дуэт»

Л.Раабен- «Вопросы квартетного исполнительства»

И.Станкевич –«О работе с камерным ансамблем духовых инструментов

Репертуарные сборники: