

МЕТОДИКА РАБОТЫ С АНСАМБЛЕМ

Роль ансамблевой игры в формировании музыканта

Обучение игре в ансамбле является составной частью профессиональной подготовки музыкантов - исполнителей. Оно предусматривает развитие навыков ансамблевого музицирования в объеме, необходимом для дальнейшей практической деятельности в качестве артиста оркестра или ансамбля.

В музыкальных учебных заведениях в классе ансамбля приобретаются многообразные навыки совместного исполнительства, расширяется музыкальный кругозор; формируется художественный вкус, понимание стиля, формы и содержания исполняемого произведения, воспитывается слуховой самоконтроль и исполнительская ответственность учащихся. При этом создается творческая атмосфера, необходимая в совместной работе, умение слышать и трактовать свою партию как часть совместно исполняемого произведения. Вместе с тем, развиваются и закрепляются навыки чтения нот с листа.

Наряду с развитием практических навыков в задачи предмета входит воспитание у учащихся творческой воли, стремления к самосовершенствованию: знакомство с лучшими образцами русской, зарубежной музыки, произведениями современных композиторов.

Искусство ансамблевого исполнения основывается на умении исполнителя соразмерять свою художественную индивидуальность, свой исполнительский стиль, технические приемы с индивидуальностью, стилем, приемами исполнения партнеров, что обеспечивает слаженность и стройность исполнения в целом.

Одно из важнейших требований при работе с ансамблем - учет индивидуальных особенностей каждого учащегося при комплектовании составов ансамблей.

Психологи установили три основных типа взаимоотношений между участниками любого коллектива - авторитарный, либеральный и коллегиальный. Авторитарный характеризуется максимальным влиянием одного из музыкантов и беспрекословным выполнением его требований другими. В стабильных творческих содружествах, добившихся больших художественных успехов и широкого общественного признания, авторитарный тип взаимоотношений, ограничивающий права, инициативу и творческий поиск ведомого, наблюдается не часто; особенно малоэффективен он в проблемных ситуациях, требующих максимальной активности и отдачи от каждого из партнеров. Либеральный тип взаимоотношений, напротив, характеризуется отсутствием музыканта, способного возглавить ансамбль и повести за собой к намеченной цели -

такие ансамбли чаще встречаются лишь в учебной практике и после прохождения класса ансамбля обычно прекращают свое существование. Здесь совместная деятельность музыкантов заключается лишь в освоении новых произведений, знакомстве с самой практикой профессионального ансамблевого исполнительства. И, наконец, коллегиальный тип взаимоотношений представляется наиболее прогрессивным, так как дает возможность каждому из ансамблистов наиболее полно реализовать свой творческий потенциал. Партнеры, ставшие единомышленниками в результате дискуссии, всестороннего обмена мнениями, творческого спора, продуктивно работают в проблемных ситуациях, взаимодополняют друг друга.

Совместное исполнение в ансамбле требует одинакового понимания идейно-художественного замысла и стилистических особенностей произведения, единых темпов, динамики, штрихов. Участники ансамбля должны уметь, основываясь на фактуре произведения, ясно определять роль и значение исполняемой партии в каждом конкретном эпизоде. Инерция солировать, нередко присущая начинающему ансамблисту, замыкает его в пределах собственной партии и затрудняет тем самым охват произведения в целом. Процесс ансамблевого исполнения требует постоянной взаимной координации, которая тесно связана с основами совместного музицирования: ритмической устойчивостью и согласованностью, динамическим равновесием, единством фразировки.

На занятиях по ансамблю еще большее значение, чем в сольном исполнительстве, имеют также необходимые качества, как личная ритмическая дисциплина, умение правильно и точно читать и воспроизводить нотный текст. Следует обращать внимание учащихся на необходимость точного выполнения указаний в тексте в отношении темпа, нюансировки, штрихов, пауз и т.д.

По существующей традиции все участники ансамбля играют по нотам. Поэтому умение свободно играть по нотам, требующее своих особых навыков, основанных на иных координационных процессах, чем при игре наизусть, следует воспитывать на протяжении всего курса обучения.

Качества необходимые руководителю ансамбля - педагогу и воспитателю

Музыкальная педагогика требует большой глубины и обширности познаний. Не случайно во все времена и у всех народов обучением подрастающего поколения занимались самые знающие и опытные люди.

Работа педагога - это непрерывный творческий процесс. Она постоянно ставит педагога в положение исследователя, выдвигая перед ним все новые задачи.

Настоящий педагог должен многое знать и много уметь. Прежде всего, он должен хорошо владеть своим инструментом, однако прямая зависимость

между исполнительским и педагогическим мастерством существует далеко не всегда. Не каждый хороший исполнитель может стать таким же хорошим педагогом. Педагогика требует особых способностей.

Играющий педагог постоянно растет, ищет новые пути к художественному и техническому совершенствованию исполнения. Но наряду с этим, педагог должен обладать педагогическими, и, в частности, дидактическими способностями, умением передать свои знания ученикам.

Педагог-духовик должен хорошо разбираться в анатомии и физиологии, акустике и психологии, социологии и других областях. Наконец, педагог должен быть яркой, интересной личностью. Неоценимое значение для этой профессии имеют такие человеческие качества, как доброта и отзывчивость, справедливость и принципиальность, сильная воля и целеустремленность, выдержка, настойчивость, организаторские способности.

Для успешной работы с ансамблем руководителю необходимо владеть способами настройки и разыгрывания музыкантов-духовиков, знать закономерности репетиционного процесса. Занимаясь с ансамблем, особое внимание следует уделять работе над исполнительским дыханием, культурой звука, единообразием штрихов и артикуляции, а также над ансамблевой согласованностью, звуковым балансом и фразировкой.

Смысл игры в ансамбле заключается в строго согласованных действиях всех музыкантов, направленных на достижение единого результата. От каждого участника ансамбля требуется максимум усилий для достижения общей цели.

Особая ответственность ложится на педагога, занимающегося с детьми. С первых занятий с детским ансамблем руководитель объясняет учащимся, что нужно ежедневно заниматься на инструменте, а во время репетиций быть предельно собранными и внимательными. Ребята должны понять, что каждый музыкант в ответе за общее дело, за хорошее звучание ансамбля.

Не следует читать детям «лекции» об этике поведения, строгой дисциплине, а в живой повседневной работе, без лишних нравоучений прививать практические навыки правильного поведения. Хороший ансамбль — это, прежде всего хороший, здоровый коллектив.

Нужно неустанно воспитывать сознательную дисциплину, объясняя молодым музыкантам, что дисциплина здесь просто необходима — без нее не может быть коллективного исполнения музыки. Умелая постановка руководителем конкретной задачи и ее выполнение участниками ансамбля делают осязаемым их собственный творческий рост, приносят радость преодоления трудностей.

На репетициях и выступлениях постоянно должны царить атмосфера доброжелательности. Преподавателю важно сочетать свою требовательность с уважением к личности молодого музыканта.

К каждому участнику ансамбля нужно найти правильный индивидуальный подход, для чего необходимо знать детскую психологию, уметь наблюдать и, конечно же, любить детей. Одним руководителем помогает укрепить свою волю, стать более настойчивым в занятиях, другим разъясняет,

как преодолеть замкнутость, застенчивость. Формы и методы индивидуального подхода меняются в зависимости от возраста свойств нервной системы ребенка.

В воспитании детского коллектива огромную роль играет личность руководителя, и, прежде всего - как педагога и воспитателя. Для того чтобы всесторонне воспитывать молодого человека, а именно к этому должен стремиться любой педагог, руководителю ансамбля необходимо обладать высокими гражданскими качествами и особыми чертами характера, которые давали бы ему моральное право и силу влиять на учащихся, вести их за собой, формировать их идеалы и интересы, чувства и характер. Дети всегда стремятся подражать взрослым - своим наставникам и педагогам, но для этого нужно завоевать их симпатии и доверие.

Черты характера педагога, манера поведения, внешний вид - все имеет большое значение в воспитательной работе. Руководитель коллектива должен стремиться овладеть основами педагогического мастерства, развивать в себе способности организатора и педагога, быть компетентным в своей деятельности.

Руководитель ансамбля должен чувствовать ответственность не только за техническое, но и за эстетическое развитие своих воспитанников. Главную роль в этом плане играет разучиваемый и исполняемый репертуар. В выборе его находят отражение творческие позиции руководителя.

О репертуаре ансамбля

Репертуар ансамбля должен быть интересным и разнообразным, должен соответствовать возможностям музыкантов и включать произведения композиторов разных эпох и стилей, как серьезного, так и развлекательного характера.

Огромное значение для работы в классе ансамбля имеет правильный подбор разностилевого концертного репертуара, который служит воспитанию музыкально-художественного вкуса исполнителей. Наряду с подбором концертных сочинений композиторов различных эпох в обязанность педагога входит научить подопечного использовать те средства выражения, с помощью которых адекватно будут раскрыты стиль и содержание музыки Баха и Моцарта, Бетховена и Вагнера, Глинки и Скрябина... При этом не следует забывать, что наряду со стилями художественно-исторических эпох существуют индивидуальные композиторские стили. Каждому из них присуща мелодическая и штриховая специфика, характерная фразировка и динамика. При выборе штриха, динамики, фразировки следует исходить также из индивидуальных стиливых особенностей того или иного композитора.

При выборе произведений следует учитывать также и отношение учащегося к избранному сочинению. Мы всегда должны спрашивать у учеников: "А что бы вы хотели сыграть?" Ответы бывают самыми разными.

Одни называют сочинения, которые хотели бы выучить, другие же, наоборот, готовы играть то, что будет им предложено педагогом.

Выбирая произведение, которое вызывает у учащихся интерес и желание заниматься, мы решаем важную педагогическую задачу. Однако если подготовленность учеников недостаточна, то не следует давать сочинений, с которыми они наверняка не справится. "Никогда не следует ставить перед учеником невыполнимых задач, - справедливо отмечает Н. ПЛАТОНОВ в статье "Методика обучения игре на флейте". - Такие задачи подрывают веру в свои силы и снижают творческий энтузиазм, необходимый в работе каждого художника. В то же время всегда целесообразны задания, требующие труда и настойчивости. Без этого развитие исполнителя будет замедленным. Трудности необходимы, но они должны быть преодолимы".

Репертуар ансамбля должен быть тесно связан со всей системой учебно-воспитательной работы и спланирован на год-два вперед. Выбор произведений зависит подчас от конкретных учебных задач (подготовка к конкурсу, фестивалю и др.)

Если сложность разучиваемых произведений наращивается постепенно и последовательно, то это, в конечном итоге, приводит к заметному росту исполнительского уровня коллектива.

Переложения

Переложения, если они хороши, возрождают к жизни множество сочинений, которые в оригинальной аранжировке пролежали долгие десятилетия на библиотечных полках в виде мертвых памятников ушедших стилевых эпох. В защиту транскрипции на концертной эстраде можно привести пример с оркестром русских народных инструментов, добрую половину репертуара которого составляют переложения.

Наиболее существенным вопросом при исполнении переложения является вопрос редакций, поскольку вся редакторская работа в этом случае осуществляется аранжировщиками - ведь в музыке барокко, а тем более эпохи классицизма авторские ремарки минимальны. Исполнители обладают моральным правом вносить свои коррективы и пометки редактора-аранжировщика, если редакция представляется неубедительной, нелогичной. Однако прежде необходимо тщательно вникнуть в замысел редактора и понять, в чем та или иная редакция противоречит авторскому замыслу. Лишь после этого, руководствуясь стилистическими закономерностями музыки определенной эпохи, исполнители вправе взять на себя редакторский труд. Для этого вначале необходимо разобрать форму сочинения в целом, а также отдельных его частей. Затем следует работа над динамическими оттенками. Нюансировка каждой части должна быть продумана, четко установлена, и в дальнейшем следует на каждой репетиции добиваться неукоснительного ее выполнения. Всякие экспромты в ансамблевом исполнительстве чреваты оплошностями на концертной эстраде.

Как отмечалось, важнейшей особенностью камерного исполнительства является тщательнейшая отделка и шлифовка деталей; в камерном музицировании нет мелочей, нет малозначительного материала, который мог бы пройти мимо внимания исполнителей.

Дальнейший этап работы над редакцией - подробное изучение штрихов. Наиболее сложный случай представляется в музыке классического стиля, когда редактор-издатель переносит авторский текст без изменения, поскольку композиторы XVIII столетия, по принятой тогда традиции, почти не выписывали штрихов в своих партитурах, оставляя этот труд на усмотрение исполнителей. Подчеркнем главное: работа над штрихами должна осуществляться очень скрупулезно. Не выставленные в партитуре штрихи вырабатываются исполнителями на основе внимательного анализа нотного текста, затем унифицируются в ансамблевом исполнении. Унифицированные штрихи фиксируются карандашом в нотном тексте и затем отрабатываются на репетициях.

При работе над той или иной редакцией существенного внимания требуют мелизмы: форшлагги, морденты, трели. При исполнении двумя или тремя инструментами в терцию, сексту, октаву в параллельном движении мелизмы должны исполняться совершенно синхронно; идентичности требуют мелизмы исполняющиеся инструментами поочередно. Особенно это касается трелей и группетто, в которых допускаются различные варианты расшифровки и исполнения. Ансамблевая практика требует, чтобы мелизмы были расшифрованы абсолютно определенно и ясно, чтобы каждая трель имела зафиксированную протяженность и ясное, убедительное завершение, всякое группетто - определенную ритмическую структуру, зафиксированную на протяжении всех части произведения.

Планирование репетиционного процесса

Подготовительная работа руководителя ансамбля начинается с подбора музыкального произведения. Любое сочинение независимо от его жанра должно нести учебную и художественную нагрузку, быть доступным пониманию юных музыкантов.

Исполнение произведения на высоком художественном уровне требует от руководителя тщательного предварительного изучения ансамблевой партитуры и правильной организации репетиционного процесса. Ознакомление с партитурой сочинения и уяснение его эмоционально-образного строя помогает руководителю в формировании собственной исполнительской концепции.

На основе целостного представления о произведении руководитель намечает план репетиционной работы, определяет продолжительность и количество репетиций. Необходимо ясно представить себе задачи, которые нужно решить в процессе работы с ансамблем на каждом конкретном занятии. Если работа над пьесой только начинается, то нужно подготовить небольшую информацию о композиторе, о содержании и особенностях

сочинения. Если произведение уже изучалось ранее, нужно четко представить, чему посвятить предстоящую репетицию, какие сложности преодолеть.

При разучивании нового произведения исполнители могут встретиться с целым рядом трудностей, которые руководитель ансамбля должен предвидеть заранее и наметить пути их преодоления. Вот некоторые из них: высокий или низкий регистр инструментов, не совсем удобные штрихи и нюансы, затруднительная смена дыхания, технически сложное место, на правильное исполнение которого может быть затрачено много репетиционного времени. Могут добавить немало хлопот и такие чисто ансамблевые трудности как совместное ускорение, замедление, начало и прекращение звучания и т. д.

Составляя план предстоящей репетиции, руководителю полезно прохронометрировать каждый вид занятий: настройку, игру гамм и упражнений, работу над пьесами.

Участники ансамбля, включив в свой репертуар новое сочинение, на первых порах пытаются охватить его в целом, получить самое общее представление об эмоционально-образном содержании. Воспроизведение авторских ремарок в некоторой степени будет носить еще формальный характер, так как партнеры не обрели чувства меры в выполнении этих указаний.

В процессе углубления работы над произведением будет возникать все большее понимание образного содержания исполняемого. Соответственно, станут более идентичными артикуляционные средства, синхронность метроритма и темпа, соблюдение динамического и тембрового баланса, единого исполнительского почерка при сохранении самых существенных черт индивидуальности каждого из ансамблистов - словом, всего, что входит в понятие «ансамблевая техника».

Главное здесь заключается в том, что ансамблист должен не только свободно владеть всеми исполнительскими средствами, присущими сольному музицированию, но также и искусно сочетать индивидуальные приемы игры с манерой игры своих партнеров. Лишь в этом случае возникнет подлинная синхронность ансамблевого звучания, обеспечивающая максимальную согласованность партий. Необходимо возникновение органичного единства, когда ощущение «я» каждого ансамблиста сливается в монолитное ощущение «мы». Синхронность звучания возникает в результате единого понимания партнерами темпа, метра и ритма. В процессе работы над произведением музыканты должны найти тот темп, который наиболее точно выражает характер художественного образа и в то же время способствует выявлению индивидуальных черт, свойственных именно данному творческому содружеству.

Методика репетиционной работы

Важнейшими объектами репетиции в достижении хорошего ансамбля являются: чистота интонирования, синхронность и сбалансированность звучания по вертикали и горизонтали, точность метроритма, а также уравновешенность динамики, выразительность фразировки, артикуляции и штрихов, общность исполнительского дыхания, выявление рельефа и фона.

Работа над ансамблевой слаженностью предполагает достижение единого понимания и воплощения эмоционально-образного содержания музыки.

Настройка

Для настройки ансамбля следует применять выстроенный по камертону инструмент, например, рояль или пианино. Проверять строй можно не только по звуку си-бемоль первой октавы. Мундштучные инструменты рекомендуется проверять также по звукам соль первой и второй октав, си первой, фа-диез второй октавы (по написанию).

Предварительная настройка начинается с приведения всех инструментов к чистому унисону, от которого настраиваются октавы, затем квинты, снова октавы и квинты и так далее.

Каждая репетиция должна обязательно начинаться с совместного разыгрывания. Система упражнений для разыгрывания включает в себя мажорные и минорные гаммы, арпеджио, мелодические интервалы, фразы и, наконец, мелодии. Важным элементом в разыгрывании ансамбля является исполнение интервалов, аккордов, гармонических последовательностей или кадансов. Аккордово-гармоническая настройка способствует развитию гармонического интонирования.

Разыгрывание часто заканчивают исполнением несложного фрагмента какого-либо хорошо знакомого музыкантам произведения в замедленном темпе. При этом уточняют строй отдельных звуков в аккордах или общий строй инструментов. Проверку строя нужно производить и во время репетиции, после проигрывания гамм и арпеджио, а также в ходе работы над пьесами, проверяя чистоту звучания унисонов, октав, затем квинт, терций и септим. Не следует спешить с настройкой инструмента, внесенного в помещение с холода. Предварительно инструмент нужно согреть.

С первых занятий нужно привить нетерпимое отношение к фальшивой, нестройной игре. Нужно помочь каждому музыканту узнать «характер» своего инструмента, его индивидуальные особенности. Ведь часто бывает, что у хорошего в целом инструмента могут фальшиво звучать отдельные звуки. При должном слуховом контроле и прилежном отношении к своим обязанностям музыканту не составляет большого труда напряжением губ и дыхания, а также подбором соответствующей аппликатуры исправить интонационные погрешности инструмента. К

плохому строю может привести также небрежное хранение инструмента или неисправность вентиля и клапанов.

Точное вступление.

Очень важно развивать у участников ансамбля умение вместе и точно начать произведение. Вступление должен показывать один из исполнителей легким движением головы или туловища (этот жест сродни дирижерскому афтакту). Если произведение начинается с сильной доли, то жестом показывают затакт, если со слабой, - то отмечают сильную долю. Показ вступления обязательно должен быть в темпе исполняемого произведения. Умение ясно и четко показать вступление проявляется не сразу и требует соответствующей тренировки. Поначалу, перед показом вступления рекомендуется мысленно отсчитывать пустой такт. Показ вступления необходим не только в начале произведения, но также после пауз и в особенности после фермат.

Темп, ритмическая дисциплина, агогика.

Выразительность игры и убедительность музыкального образа зависят от верно найденного темпа. При выборе темпа произведения следует, прежде всего, ориентироваться на авторские указания. Однако нельзя не признать, что словесные обозначения темпов довольно условны и допускают различное смысловое наполнение. Слишком медленный темп, по сравнению с авторским, нередко приводит к вялому звучанию, а чрезмерно быстрый придает ему суетливый и невнятный характер. Вместе с тем авторские или редакторские метрономические координаты, несмотря на конкретность, нередко вызывают у исполнителей внутренний дискомфорт. Более того, техническое подстраивание партнеров к бездушному пульсу метронома лишает исполнение живого дыхания. Поэтому естественным и органичным является лишь тот темп, который, будучи ориентирован на авторские указания, услышан и прочувствован участниками ансамбля «изнутри».

Наряду с внезапной или постепенной сменой темпа в исполнительской практике часто применяются небольшие ускорения или замедления. Такие едва заметные отклонения от установленного темпа и метра, подчиненные целям художественной выразительности, относятся к агогике. Агогические оттенки требуют тщательной проработки, поскольку они могут привести к нарушению слаженности в ансамбле.

Единое понимание темпа - важнейшая предпосылка общего ощущения метра и ритма. Слышание и отражение в музыке мерного чередования сильных и слабых долей позволяет партнерам контролировать синхронность звучания через равные промежутки времени, в зависимости от избранной единицы метрической пульсации. Ощущение единой метроритмической пульсации играет чрезвычайно важную роль в ансамблевом музицировании. С одной стороны, оно позволяет ансамблистам точно фиксировать атаку, ведение и завершение каждого звука. С другой - придает исполнению устойчивость, стройность, внутреннюю упругость.

Большие трудности в ансамблевой работе часто связаны с отсутствием ритмической дисциплины, выражающейся, прежде всего, в колебаниях темпа.

Отклонения от темпа обычно наблюдаются:

- при изменении динамики (так, *f* и *crescendo* вызывают ускорение, *p* и *diminuendo* - замедление);

- при смене построений с различным характером музыки (оживленные фрагменты нередко исполняются быстрее; напевные, лирические - медленнее);

- при переходе от одного ритмического рисунка к другому (смене более крупных длительностей мелкими, например, восьмых шестнадцатыми, часто сопутствует ускорение, наоборот же — мелких длительностей более крупными — замедление);

- при неточном выдерживании паузы или нот большой длительности (целые и половинные);

при исполнении пунктирного ритма;

- при недостаточности исполнения залигованных нот, из которых вторая часто передерживается.

Трудными для исполнения являются фрагменты произведений, где выдержан одинаковый ритмический рисунок в нескольких партиях. Чтобы сохранить единое движение, здесь требуется особое взаимное внимание.

При различном ритмическом рисунке в целях большой ритмической устойчивости следует ориентироваться на партию с более мелкими длительностями. Это дает возможность сыграть их ровно, «не комкая». Кроме того, такая ориентировка сообщает определенную устойчивость и другой партии.

При разновременном вступлении также возможны неточности. Учащийся часто, не реагируя на уже установившийся темп, вступает в своем, несколько ином темпе, поэтому необходимо следить за тем, чтобы учащийся во время пауз не терял единого движения.

Достижению ансамблевого единства в значительной мере способствует визуальный контакт между исполнителями.

Динамическое равновесие.

Умелое пользование динамикой помогает раскрыть общий характер музыки, передать ее эмоциональное содержание, показать конструктивные особенности формы. Современные духовые инструменты обладают значительным динамическим диапазоном, от тончайшего *pp* до мощного *ff*; однако уровень профессиональной культуры ансамбля всегда можно определить по умению добиваться выразительного, одухотворенного звучания на *pp*. Если ансамбль владеет тончайшей звукописью тихих звучностей, ему наверняка будет подвластно и мощное *f*. Не случайно выдающийся композитор и пианист Н. Метнер неоднократно подчеркивал: «потеря *piano* есть потеря *forte* и обратно».

Вопрос динамического равновесия является одним из важных в работе с ансамблем. С первых же уроков следует обращать внимание на согласование силы звучания с тем, чтобы достаточно ясно слышны были все партии.

Необходимо, чтобы каждый из участников ансамбля ясно представлял значение исполняемой им партии в данном конкретном эпизоде. В зависимости от роли и значения партии возникают и различные «планы» исполнения. Первый план (рельеф) - основной, ведущий материал; второй план (фон) - подчиненный, сопровождающий материал. Первый план должен быть ярким, рельефным, а второй - более мягким, сдержанным. Довольно распространенным недостатком является перегрузка звучности второго плана. Этот недостаток проявляется чаще всего при игре форте и фортиссимо.

Однако нельзя примириться и с примитивным толкованием различных планов исполнения, так как каждый план может воплощать самые различные традиции. Следует также помнить о том, что звучание всех планов ансамбля взаимосвязано и требует равновесия и слитности.

Баланс в ансамбле постоянно меняется в зависимости от фактуры. В процессе исполнения необходимо находить наиболее выразительное соотношение всех голосов, как по вертикали, так и по горизонтали. Особое внимание при этом уделяется слиянию аккордов, их согласованности.

В любом ансамбле существует два способа дифференциации голосов; указание нюансов, индивидуальное для каждой из партий и единое для всех партий. Обозначение единого нюанса подразумевает, что сами исполнители определяют, кому играть громче, а кому тише. Казалось бы, первый способ позволяет исполнителям точнее выявить иерархию фактурных линий. Однако в арсенале условных динамических символов далеко не всегда можно отыскать те оттенки, которые бы отвечали определенным требованиям исполнителей, их внутреннему слышанию. Поэтому чаще всего указывается общий динамический нюанс, на основе которого голоса, в зависимости от их функций, распределяются в различных динамических градациях. Определяющим в выборе тех или иных средств является эмоционально-образное содержание сочинения и его принадлежность к тому или иному стилю.

Единство фразировки.

Единство фразировки также является одним из обязательных условий ансамблевого исполнения. Но это условие не всегда выполняется начинающими ансамблистами: нередко один и тот же мотив или фраза исполняется партнерами по-разному (например, штрих «стакато» может выполняться одновременно остро и мягко, окончание лиг может быть различным и т.д.).

Единство фразировки должно сохраняться не только при параллельном проведении, но также и «на расстоянии», при поочередном проведении одного и того же материала.

Требования ритмической согласованности, динамического равновесия, единства фразировки должны служить надежным первичным критерием при оценке успехов начинающих ансамблистов, так как без этих основных и специфических моментов ансамблевого исполнительства немислим полноценный ансамбль. В целях достижения наиболее высоких результатов работы необходимо предусматривать время для самостоятельных занятий ансамбля.

Работа над концертным репертуаром

При разучивании какого-либо произведения следует пользоваться схемой: «проигрывание - детальная проработка - проигрывание».

После предварительного ознакомления сочинение проигрывается, желательно без остановок, чтобы не нарушать целостность восприятия. Исключение делается для трудных мест, которые поначалу можно опустить. После ознакомительного проигрывания можно приступить к работе над отдельными трудными местами. В этом разделе репетиции следует обратить внимание на следующие важные моменты:

- Объяснение сути поставленной перед учащимися задачи и способов ее решения.
- Практическое освоение прорабатываемого эпизода.
- Аналитический разбор ошибок, а также удачных моментов исполнения. Выявление причин неудачи.
- Определение круга задач для самостоятельной работы.

Когда время репетиции, отведенное на пьесу, подходит к концу, необходимо проиграть все произведение или часть, над которой велась работа, обратив внимание музыкантов на успехи и недостатки в исполнении, наметить задачи на будущее. При проведении репетиций преподавателю следует руководствоваться следующими правилами.

1. Неуклонно требовать от участников ансамбля соблюдения дисциплины. Например, сохранять молчание и не играть во время пауз, слушать указания, если даже они адресованы другому.

2. Вести репетицию ровно, спокойно, без раздражения, но и без заискивания и панибратства. Ни в коем случае нельзя оскорблять достоинство молодого музыканта, даже если он и в чем-то провинился.

3. Настойчиво добиваться намеченной цели, диктовать свою волю, но вместе с тем не требовать невозможного, учитывать специфику возраста и степень профессиональной подготовленности.

4. Требовать точного выполнения всех указаний, содержащихся в нотах. Еще А. Рубинштейн говорил, что при разучивании произведения должны быть слышны «верные ноты и все ноты».

5. Серьезное внимание на каждой репетиции уделять чистоте строя, четкости, однообразию атаки звука и одновременному прекращению звучания, выравниванию силы звука в аккордах и унисонах, фразировке и правильному дыханию.

6. Не работать долго с одним исполнителем или даже с группой — это расхолаживает других и рассеивает внимание.

7. Прерывать проигрывание только в самых необходимых случаях, обязательно объясняя при этом причину остановки. Частые остановки нарушают творческую атмосферу репетиции, утомляют ребят и рассеивают внимание. Особенно сложные места лучше учить вне репетиции в индивидуальном порядке.

8. Добиваться правильного исполнения технически трудного места сначала в медленном темпе, уделяя должное внимание аппликатуре, исподволь, постепенно наращивая темп.

Обычно работа над концертным произведением длится значительное время, тщательно отрабатываются как отдельные места, так и все произведение целиком, что, безусловно, способствует исполнительскому росту коллектива.

Выступление ансамбля

Сложный подготовительный процесс работы над музыкальными произведениями завершается, как правило, публичным выступлением. Такое событие - праздник для всех участников, но вместе с тем и экзамен на творческую зрелость.

Программу концерта руководитель составляет на основе имеющегося репертуара. При составлении программы выступления руководитель ансамбля учитывает возраст слушателей, их музыкальный опыт, а также общие законы восприятия музыки.

Восприятие музыки слушателями зависит не только от объективных качеств самой музыки, но также от их жизненного и слухового музыкального опыта. Составляя программу, следует учитывать общий характер музыки, громкость и степень напряженности звучания. Общей кульминацией концерта может стать последнее музыкальное произведение, способное вызвать наибольший эмоциональный отклик слушателей.

Количество исполняемых произведений, их подбор, порядок исполнения и общую продолжительность выступления коллектива можно назвать тактикой составления концертной программы, от которой зависят полнота восприятия музыки и, в конечном итоге, успех выступления.

Руководитель должен подготовить ансамбль к выступлению не только с чисто художественной точки зрения, но также и с психологической. Перед выступлением очень желательно в концертном зале провести акустическую репетицию. Перед концертом участников не следует утомлять длительной репетицией, помня о том, что концертные выступления требуют большого расхода физических сил и нервной энергии. Во время концерта кроме владения исполнительскими навыками от учащихся потребуется развитый самоконтроль и дисциплина, а также волевые качества для преодоления сценического волнения.

Любой публичный показ нужно вести четко, без суеты и нервозности.

Очень внимательно следует отнестись к внешнему виду участников ансамбля и культуре поведения на сцене.

Как известно, дирижер воздействует на оркестр не только мануальной техникой, но и взглядом, мимикой, движением головы или корпуса. Отчасти данные факторы могут быть заимствованы и ансамблистами. Например, при необходимости вместе начать произведение один из партнеров должен дать ауттакт едва заметным, но четким движением головы точно в том темпе, в котором будет звучать пьеса, аналогичный прием может быть целесообразным и в момент завершения музыкального сочинения, снятия последнего звука или аккорда. Необходимость визуальных контактов при игре в ансамбле обусловлена самой музыкой, в которой обычно много диалогов, «разговоров» и «общения голосов».

Исходным ориентиром в выборе тех или иных исполнительских приемов всегда должно быть эмоционально-образное содержание музыки. Техничен, по нашему мнению, тот коллектив, который способен в звуке воплотить свои творческие намерения.

Успешное концертное или любое другое публичное выступление играет исключительно большую роль в росте самосознания молодых музыкантов, да и в формировании творческого коллектива в целом. Учащихся радует общественное признание, у них появляется ощущение полезности своего дела, растет уверенность в собственных силах и стремление подняться еще на одну ступеньку исполнительского мастерства.

После каждого выступления, на ближайшей репетиции необходимо сделать краткий анализ концертного выступления, отметить достоинства и недостатки исполнения, при этом дать возможность высказаться и самим ребятам, в тактичной форме пожуричь учеников, допустивших ошибки и отметить лучших.

О СПЕЦИФИКЕ ДУХОВЫХ АНСАМБЛЕЙ

В концертной исполнительской практике, как и в учебной работе в средних и высших учебных заведениях, получили распространение в первую очередь ансамбли, состоящие из инструментов одного семейства. Таковы, например, квартет кларнетов и квартет саксофонов. В состав этих ансамблей входят кларнеты от пикколо до баса и саксофоны от сопрано до баритона. Среди ансамблей медных инструментов более популярны брасс квинтет (две трубы, валторна, тромбон, туба), квартет тромбонов или квартет, состоящий из трех тромбонов и тубы, представляющий собой оркестровую группу медных инструментов низкого регистра.

Инструменты одного семейства имеют близкие тембры, которые хорошо сливаются. Играя даже в таких ансамблях, музыканты все же сталкиваются со сложными задачами: это и проблемами точной интонации, синхронности и единообразия штрихов, выравнивания звукового баланса и другими. Это происходит вследствие того, что инструменты сильно отличаются друг от друга по размерам. Известно, что крупным инструментам сложнее дается атака, динамическая гибкость, виртуозность.

Но наиболее сложным для ансамблевой игры является классический духовой квинтет (флейта, гобой, кларнет, валторна, фагот), так как в нем объединились инструменты с различной природой звукообразования (лабиальные, язычковые, мундштучные). Такой состав имеет наибольшее тембровое разнообразие, но и большее чем у других составов количество сложностей.

Сложности ансамблевой работы с духовым ансамблем мы можем рассмотреть на примере работы с духовым квинтетом. Этой теме посвящена статья «Некоторые проблемы исполнительства в классическом духовом квинтете» профессора Московской консерватории В. В. Березина, которую мы рекомендуем студентам для изучения.

Атака и штрихи

Особое, первостепенное значение в ансамбле приобретают вопросы атаки и штрихов, их синхронности и единообразия.

Атака — начальный момент звукоизвлечения — затруднена в квинтете тем обстоятельством, что природа звукоизвлечения лабиальных, мундштучных и язычковых инструментов различна.

В оркестре, при наличии высококвалифицированных исполнителей, вопросы атаки не приобретают столь существенного значения, поскольку во главу угла ставится синхронность атаки, что не представляет непреодолимых сложностей при достаточном опыте и ясном дирижерском жесте. Единообразие атаки в оркестре требуется реже и в значительно меньшей степени, так как зачастую необходимо продемонстрировать именно различие в свойствах разнородных инструментов, подчеркнуть их художественную индивидуальность. В квинтете же во всех случаях требуется абсолютная идентичность атаки, универсальная однородность штрихов, за исключением тех немногочисленных ситуаций, когда штриховые различия вызваны конкретными художественными требованиями.

Первое и важнейшее требование к атаке и штрихам в духовом квинтете - их ясность и определенность. Твердая и мягкая атака должны быть четко дифференцированы.

Самым хрестоматийным примером необходимости идентификации штрихов и атаки является последовательное проведение аналогичных фраз различными инструментами.

Совершенно ясно, что каждое последующее проведение одинаковых или сходных фраз должно повторять штрихи предыдущего исполнителя, что, как правило, отмечается в тексте и разбирается на репетициях.

Подчеркнем, что в ансамблевой, и в частности квинтетной практике, штрихи являются определяющим моментом исполнительской культуры, не менее важным, чем звуковедение, фразировка и динамическая палитра. Критерием оценки штрихов должны служить предельная ясность и четкость. В ансамбле каждая нота, каждый звук должны расцениваться

исполнителями как материал первостепенной важности, поскольку камерное звучание предполагает, прежде всего, тщательную отделку деталей.

Интонация

Первым условием для правильной настройки любого духового инструмента и точного интонирования в процессе игры на нем является хороший музыкальный слух исполнителя. Чем выше качество музыкального слуха, тем больше предпосылок для музыкально-слухового контроля за качеством исполнения.

Исполнителям на духовых инструментах музыкальный слух помогает осуществлять постоянный контроль за ходом игры в двух направлениях. С одной стороны, он контролирует и направляет работу исполнительского аппарата музыканта - координированную деятельность органов дыхания, губ, языка и пальцев в момент звукоизвлечения. С другой стороны, музыкальный слух в процессе игры непрерывно анализирует конечный звуковой результат, определяя высоту исполняемых звуков, точность их интонирования, красоту тембра, точность метроритма, выразительность динамики и фразировки и т.д.

Средства для исправления неточной настройки отдельных звуков можно подразделить на две группы. К первой относятся средства механического характера, связанные с приведением в порядок самого инструмента, еще до непосредственной игры на нем. Сюда можно отнести: оптимальную настройку инструмента для игры, правильный подбор мундштука, мундштучных трубок и тростей, дополнительное выстраивание отдельных звуков с помощью частичного изменения диаметра звуковых отверстий или изменения высоты подушечек, заполнение свободного пространства в раздвинутом бочонке специальными кольцами и т.п. Вторую группу составляют средства, к которым исполнитель прибегает в процессе самой игры, например: изменение положения губ, изменение интенсивности дыхания, применение различной аппликатуры.

В квинтете большая часть всей работы отводится проблемам чистого интонирования.

Постепенно, в процессе совместной игры, в ансамбле складывается и фиксируется общий строй, при котором каждый исполнитель, знающий досконально интонационные недостатки своего инструмента, а также инструментов партнеров, находит и фиксирует соответствующую аппликатуру для их коррекции. Заметим, что интонационное сыгрывание - достаточно длительный процесс, который может быть более или менее интенсивным в зависимости от способов работы.

Совместное проигрывание гамм на репетициях можно считать полезным лишь в том случае, если в процессе его у исполнителей вырабатываются и закрепляются навыки использования необходимых аппликатурных вариантов. Это позволяет достаточно качественно исполнять не отдельные тоны, но гаммаобразные построения значительной протяженности, Подстраивание же отдельных звуков с помощью

выдвижения кронов, бочонка, эса, как правило, не приносит никаких результатов в совместном музицировании.

Аналогичная ситуация складывается при работе над художественным материалом: подстраивание отдельных, разрозненных звуков не дает почти никакого эффекта. Результат виден лишь тогда, когда выстраиваются последовательности звуков, интервалов, и чем они обширнее, тем ближе ансамблисты к оптимальному общему строю.

В практической работе над интонацией полезно разделить квинтет на две группы: фагот и валторна в одной группе, флейта, гобой и кларнет - в другой. Фагот и валторна - инструменты басовотеноровой тесситуры - очень часто используются композиторами в параллельном совместном движении; тембры их сливаются, а поскольку аккорд выстраивается от баса - интервалы валторны и фাগота являются основой чистого интонирования во всей гармонической вертикали. Выстраивая интервал, следует подстраивать верхний голос к нижнему, а не наоборот. Это же правило действительно и при работе с группой верхних голосов квинтета, что особенно рельефно выявляется, когда мелодия или контрапунктирующие построения излагаются двумя или тремя инструментами в октавном удвоении: относительно несложно подстроить верхний голос к нижнему, и чрезвычайно сложно - наоборот. Это обстоятельство, кроме акустических особенностей, можно объяснить тем, что нижний и средний регистры деревянных духовых инструментов обладают более плотным и насыщенным звучанием, а также более устойчивой аппликатурой.

Итак, разделив квинтет на две группы, следует выстраивать отдельные фрагменты в каждой из них. Интонационная коррекция при помощи губного аппарата эффективна только в медленном движении, в протянутых звуках и аккордах.

Отметим, что как в сольном, так и в ансамблевом исполнении на строй существенно влияет чрезмерная динамика: форсирование звука, либо слишком зажатое *piano*, особенно у гобоя и валторны. Поэтому общий нюанс и сбалансированность звучания должны учитывать допустимую амплитуду динамики, не искажающую интонации.

Особенную сложность интонирования в квинтете представляют внезапные контрастные динамические перепады. Эти моменты следует корректировать, прежде всего, игрой на плотной дыхательной опоре, а также сознательно управляя амбушюром.

Важно отметить, что работа над интонацией требует терпения, времени и систематических занятий, в процессе которых вырабатывается навык верного интонирования, умение быстро найти свое место в аккорде.

Динамические оттенки

Сложнейшими проблемами квинтетного исполнительства является достижение ярких и разнообразных динамических оттенков, а также равномерного акустического баланса всего ансамбля.

Длительное время бытовало мнение, что духовые инструменты по природе своей менее динамически гибки и выразительны, чем струнные. Очевидно, такая точка зрения, утвердившаяся еще в начале XIX столетия, связана с несовершенством тогдашних инструментов. Нынешний инструментарий и исполнительское мастерство убедительно свидетельствуют о том, что динамическая палитра духовых не только не уступает струнным, но часто и превосходит их амплитудой нюансировки.

Сложность воспроизведения динамических оттенков в квинтете связана, прежде всего, с тем, что в нем представлены пять различных по выразительным и акустическим свойствам инструментов, с индивидуальной относительной градацией динамики. Так, например, *ff* валторны существенно отличается от аналогичного нюанса флейты либо кларнета.

Аналогичным образом трудно сопоставить звучание гобоя в нижнем регистре и кларнета в среднем, либо флейты в нижнем и среднем регистрах. Конечно, в большинстве случаев композиторы учитывают регистровое звучание инструментов, однако это происходит не всегда, да и художественные задачи могут потребовать какого-либо не достаточно удобного и привычного приема инструментовки.

Главным, незыблемым правилом динамики квинтетного исполнительства является предельно яркая, даже утрированная по субъективному ощущению исполнителей нюансировка. Только в этом случае можно избежать монотонности, создать в восприятии слушателей ясную и определенную ступенчатую градацию динамики. Поэтому полумеры, слабо выраженные перепады динамических оттенков, особенно в контрастном сопоставлении, не могут иметь места.

Если в туттийных эпизодах у всех пяти инструментов указан одинаковый нюанс - *mf*, для достижения динамического баланса необходимо учитывать особенности звучания инструментов в разных регистрах.

Скажем, если мелодическими голосами являются валторна, флейта и гобой, звучащие не в самом ярком регистре, то кларнет и фагот, функция которых сводится к исполнению фонового материала, звучащие в своих самых звучных, нижних регистрах, способны легко заглушить мелодические голоса. Поэтому от фагота и кларнета потребуется исполнение нюанса не более *mf*, что будет соответствовать общему балансу и верному выявлению ведущих и второстепенных голосов.

Следует обратить внимание на большие выразительные возможности различных приемов акустического баланса, которые выявляются в те моменты, когда можно расцветить музыкальную ткань выведением на первый план второстепенных и контрапунктирующих голосов. В ряде случаев это представляется необходимым.

Работа над полифонией

Качество исполнения полифонии в квинтете во многом определяется знаниями, опытом и вкусом исполнителей. Для создания прозрачного, хорошо сбалансированного звучания полифонической фактуры требуется

гибкая динамика, четкая артикуляция, осознанное восприятие формы. В репетиционном процессе бывает полезно тщательное изучение и отработка отдельных взаимодействующих голосов: сопрано и альты, альты и тенора, сопрано и баса и др. Это нужно, чтобы каждый исполнитель не только располагал определенным представлением о соотношении голосов, о тематических и второстепенных элементах, но и усвоил бы известные ориентиры в партиях партнеров, которые способствовали бы верной интерпретации каждого голоса полифонического сочинения.

Ощутимая сложность звукового баланса в квинтете обнаруживается, помимо уже рассмотренных случаев, тогда, когда тема или пассаж разложены по разным голосам, поручены нескольким инструментам, что характерно для музыки композиторов XX столетия. Такие приемы мы встречаем в 1-й части известного квинтета М. Арнолда, в 3-й части — теме с вариациями — квинтета В. Трояна и других сочинениях. Сложность исполнения таких фрагментов заключается в равномерной передаче из голоса в голос элементов одной темы или пассажа. Каждый исполнитель должен ориентироваться на звучание предыдущего инструмента, чтобы продолжить единую линию в том же нюансе. Подобные случаи требуют длительной и тщательной отработки в медленном темпе.

СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В РАБОТЕ С АНСАМБЛЕМ

Современных преподавателей (отечественных и зарубежных) все больше занимают проблемы психологического раскрепощения музыкантов в ансамбле, более яркого раскрытия их артистических способностей. Преподаватели ищут новые подходы в работе с ансамблем для развития таких необходимых ансамблевых качеств как умение слушать и реагировать на действия партнеров во время исполнения. Разрабатываются упражнения для совместного дыхания, обмена взглядами и жестами друг с другом, которые помогут каждому ансамблисту почувствовать себя частью единого организма.

Подобные упражнения направлены на то, чтобы музыканты не «зарывались» в ноты, не прятались за пюпитры, как это часто бывает в музыкальной практике, а могли свободно общаться между собой взглядами и жестами, а значит лучше слышать и реагировать. Передача и принятие звуков, мотивов, подача музыкальных «мячей», образование цепочек звуковых оттенков, все это требует выработки условного языка движений, «риторики общения». Звуковые цепочки, и другие упражнения помогут осмыслить новые понятия, такие, как нерасчлененное время и случайные созвучия, встречающиеся в произведениях современных композиторов, например, Джона Кейджа.

Предлагаем познакомиться более подробно с новыми методическими разработками, опубликованными в сборнике «Материалы для музыкального образования» под редакцией З. Хельмса и Р. Шнайдера (Германия).

Дыхание и зрительные контакты исполнителей в ансамбле

Совместное дыхание и взгляд друг на друга являются предпосылками и основой совместной игры. Само собой разумеющееся общение путем дыхания и зрительных контактов можно тренировать в преддверии музицирования, делая элементарные упражнения-импровизации. Эти упражнения одновременно имеют музыкально – оформительскую самостоятельную ценность: они стоят как в традиции дадаистически – футуристической “дыхательной музыки”, так и в звуковой поэзии от начала 20 века до сегодняшнего дня.

В многочисленных звуковых стихотворениях и композициях с дыхательными звуками и шумами, производимыми ртом, музыкальное тело становится само темой и смыслом искусства. С другой стороны, дыхательные импровизации действуют как наведение мостов к различным вокальным композициям и сценически – театральным произведениям.

Дыхание является фундаментом совместного музицирования. Метрически ясное и выразительное совместное дыхание (выдох – вдох) является гарантом каждого удачного ансамблевого исполнения. Дыхание определяет общее вступление и замирание музыки. Оно заполняет паузы, является средством членения и выразительности, регулирует переходы и эмоциональные перемены в звучании ансамбля. Одновременно оно само обладает музыкальными качествами звукового, ритмического, динамического характера. Поэтому оно может пониматься как изначальный звук музыки.

Практика ансамбля

Предваряя какое-либо музицирование, исполнителям предлагается глазами установить контакт друг с другом и сохранять этот зрительный контакт во время исполнения. Если, к примеру, семь исполнителей ансамбля находятся вместе, получается уже потенциальное “сверкание взглядами” (7 умноженных на 6 равно 42) “наполненных зрительными контактами момента”. Насколько схематично это, может быть, звучит, настолько это является важным как опыт физически-духовного сотрудничества – глаза считаются не зря, также как и дыхание, выражением самых сокровенных порывов.

С учениками можно тренировать эти элементарные человеческие взаимодействия как *до*, так и *во* время исполнения простого ансамблевого произведения. Все располагаются при этом по кругу сидя или стоя. Эффект обмена взглядами в том, что исполнители в последствии больше не прячутся за своими пюпитрами и не зарываются в ноты – это смерть для любого музыкального общения - а открыто смотрят вокруг и таким образом лучше слушают, действуют сами и реагируют на действия других.

Игру взглядов можно соединить с дыханием и жестами. Можно тренировать совместное музыкальное дыхание, свободно импровизируя, используя дыхательные звуки как звуки вступления и имитации при совместном исполнении, изобретая различные последовательные или

параллельные задания. Здесь возможны многочисленные упражнения и импровизации с дыхательными звуками (глухими и звонкими), различными длительностями, ритмами, громкостями, выразительными жестами, видами действий и реакций. По опыту заметим, что ученики проявляют себя очень творчески в обнаружении новых звуков и разработке игр оформления дыхательных стихотворений, дыхательных коммуникаций, звуковых образований в ансамбле.

Возможное содержание занятий

- Дыхание и неинструментальные звуки (хлопки и др.) как материал и тема искусства
- Звуковая поэзия от дадаизма до сегодняшнего дня
- Экспериментальные вокальные композиции (например, произведения Кагеля, Лигети, Ридла, Шнебеля)

Практические задания

Исполнители ансамбля стоят или сидят по кругу; каждый участник устанавливает с другими зрительный контакт.

- Все стоят по кругу, тренируют зрительный контакт и выдыхают долго и медленно на звуке *ш*. Выдох важнее вдоха. Как правило, участники вдыхают слишком часто и совершают слишком короткий выдох. Каждое совместное музицирование должно начинаться с выдоха.
- Третья составная часть в ритме дыхания - пауза. Дыхательный ансамбль ждет некоторое время до тех пор, пока кто-нибудь не даст знак к короткому общему вдоху через нос. Все снова выдыхают на *ш* и устанавливают с каждым исполнителем зрительный контакт. (При вдохе не поднимать вверх грудную клетку и плечи, только расширять туловище в середине! При выдохе - не оседать.)
- *Цепочка дыхания и звука*: Один начинает тихим глухим дыхательным звуком (например, *шшш* или *ссс*) и передает его жестом вступления следующему исполнителю, который может подхватить или изменить (*ффф* или *хуу*) дыхательный звук, так что получится плотная цепочка.
- *Канон морского шума*: Все тренируют сначала повышенное выдыхание на *шш-ффф-хуу* (“морской шум”) и образуют из этого канон: один выполняет выдох – вдох и начинает медленно со звуков *шш-ффф-хуу*. Во время исполнения одним из участников звука *шш* следующий исполнитель вдыхает и вступает *ффф* со своей дыхательной волной, и т. д. по кругу.
- *Игра реагирования*: Каждый изобретает сильный по выразительности звук выдоха (дыхательная аффектация ртом или носом, глухо или звонко), и переадресует этот звук другому участнику, который реагирует на него своим звуком и активизирует следующего – на этот раз не в круговой последовательности, а в любом направлении. Звучание производится различной интенсивности и пронизано

паузами. Внимательный зрительный контакт и обращения друг к другу получаются здесь полностью сами собой.

- *Ритмический смех*, ускоряя темп (или наоборот, замедляя) на крещендо (или декрещендо): все свободно выдыхают в спокойном темпе на *Ха-Ха-Ха*, ускоряют, увеличивают громкость, замедляют и затихают вплоть до полного затухания звучности. Вступление, темп, динамическое течение в конце могут также указываться жестами.
- Один из учеников определяет ритм дыхания (выдох – вдох) и его характер (носовое дыхание или комбинации носа и рта). На этом ритме основываются другие исполнители, которые его варьируют, изменяют, сопровождают ударными шумами (щелчки, хлопки и др.), так что в ансамбле возникает маленькая ритмическая дыхательная поэма.

Свободное и расчлененное время

Введение

Игра в ансамбле означает живое и интенсивное общение жестами и звуками. К важнейшим качествам игры в ансамбле относится «говорящее» телесно-музыкальное взаимодействие между исполнителями, а именно: дыхание, зрительные контакты, жесты. Передача и принятие звуков, линий и мотивов, подача музыкальных «мячей», перевод одной музыкальной окраски в другую, образование цепочек звуковых оттенков. Все это требует условного языка движений, текущей «риторики обращения». Она музыкально обоснована и зрительно воспринимается публикой. Упражнения разработаны для видимого «соматического» общения в ансамбле, для сознательного действия и реакции движениями и звуками, в свою очередь нацеленными на дальнейшую передачу, перекрывание и уплотнение высоты тонов: экспрессивно оформленные отдельные тоны и звуки, вместе образующие ансамблевую цепочку.

Практика ансамбля

Перед образованием звуковых цепочек у участников должны быть сформировано понятие о том, что каждый отдельный тон имеет определенную окраску и обладает «внутренней жизнью», которая начинается, описывает индивидуальную кривую течения и может прекращаться различными способами. В этом смысле практика ансамбля начинается с воспроизведения звучащего тона как сознательно построенного и пережитого собственного мира, как цвет и время каждого исполнителя. Упражнения для оживления (усиления и ослабления) и для эмоциональной окраски отдельных звуков, по ту сторону (вне) любого ритмического построения, напрямую ведут к упражнению «*образование цепочки*». Свободная последовательность длительностей получается сама собой вследствие различной продолжительности отдельных звуковых акций и их сплетения в пространстве. Производство обширного, поэтического звукового спектра в свободном, нерасчлененном времени зависит не только от внутреннего спокойствия и силы выражения, с которой ученики

производят и передают свои звуки, но и от разнообразия «звуковых регистров», которые они используют. Без этого указания звуковое пространство, возможно, останется довольно узким.

На практике выясняется, что именно момент обращения, то есть поддержанного знаками жестов вступления и снятия звука, является чрезвычайно напряженным. Каждый инструмент имеет иной (персональный) процесс нарастания и замирания. Здесь особенно необходимы внимание партнеров, например, к динамическому уровню звучания инструментов. Незначительное нарастание звучности в конце звучания одного инструмента облегчает мягкое вступление партнера, а декрещендо подготавливает цельное (слитное) присоединение. После первого пробега, меняя направления вступлений и создавая более длинные звуковые цепочки, рекомендуется включать музыкально заполненные паузы, моменты тишины и цезуры, которые разделяют целое на части. Эти части, в соответствии с договоренностью, должны принимать различные формы и производить разнообразные «тембровые мелодии».

Для разнообразия высот тонов и регистров может также быть испробована «чистая» цепочка тембров, когда все исполнители передают друг другу один и тот же тон в различных инструментальных окрасках. Из постепенного уплотнения и перекрывания вступлений возникают прекрасные звуки случайности (случайные созвучия), напоминающие поздние произведения - «числовые пьесы» Кейджа.

Обращение друг к другу и реагирование на обращения партнеров, тренируемое в спокойной игре свободных вступлений, нарастает в ритмически расчлененной *цепочке песенки про маленького Ганса* до более быстрого темпа акций, который нелегко дается даже профессиональным музыкантам.

Звуковые цепочки

Любое количество участников, сидя или стоя по кругу; любые инструменты с протяженной звуковой длительностью («звонящие»); высота тонов и динамика свободны.

- Первый исполнитель (1) начинает цепочку звуком по своему выбору и показывает взглядом и мягким жестом исполнителю 2 вступление следующего звука, который присоединяется по возможности непрерывно:

1 _____ 2 _____

3 _____

- То же самое, однако, с малюсенькой зоной перекрытия:

1 _____

голосов для любого состава исполнителей с пятью звуковыми событиями (вступлениями) на каждого.

Практика ансамбля

Опытными инструментальными ансамблями композиция Кейджа может, несомненно, исполняться в оригинале. Для обычных учебных ансамблей их исполнение оказывается, как правило, слишком сложным. В этой ситуации произведение Кейджа может служить импульсом для собственной конструктивной работы.

Первый шаг подобной работы направлен на помощь ученикам в осознании совсем иного временного опыта, который высвобождается композицией *Пять*. Ученикам привычно метрическое временное построение и принцип тактового строения. В модели Кейджа речь идет, напротив, о размещении звуковых акций в нерасчлененном потоке времени. Начальное упражнение может быть построено следующим образом: задающий время сигнализирует кругообразным вращением своих рук по часовой стрелке временной ход “одной минуты”. (Рекомендуется для сосредоточенного ведения игры и внимательного слухового ожидания, действовать не с секундомером, а принять за меру субъективное ощущение времени). Пять исполнителей придумывают каждый одно секундное число между 1 и 60. Они реализуют короткую, свободно исполняемую звуковую акцию, когда узнают свое секундное число указанным на “живых часах”.

Это вступление может дальше развиваться учениками в направлении красочности звукового построения (например, вокально и/или инструментально, или с добавлением шумов), дифференцированного построения длительности и динамики, а также расширения временных рамок.

В качестве второго шага можно создать тесную связь с партитурой Кейджа, если ученики в группах разработают по узанному у Кейджа случайному принципу собственную обработку *Пяти* в направлении упрощения (например, сокращение только до одной временной рамки, уменьшение продолжительности исполнения до 5 раз по 25 секунд или нечто подобное.) Решение о выбранных высотах тонов может приниматься по исполнительским возможностям имеющегося инструментария. Правило игры для возникшего таким образом “произведения” *Пять x пять* может звучать следующим образом: “Играй записанные звуки произвольно длинно в рамках указанных временных периодов. Только третий тон начинается точно на 1’05”. Всегда мягко и тихо. Тон может подчеркиваться”.

Для совместного исполнения этой музыки особенно важным является выстраивание звукового качества тонов. Нам кажется, что для этого очень существенным условием является необходимость каждому исполнителю прислушиваться к качеству звука, воспроизводимого его инструментом. Только так выявляется эмоциональность индивидуального построения отдельных тонов. Встреча звуков случайна. Только внешние временные рамки удерживают вместе музыку, у которой взаимосвязь получается как бы

сама собой. Встреча тонов направляет внимание на музыку и на партнеров, которые прислушиваются к случайно возникающим звуковым построениям.

Возможное содержание занятий

- Временное построение и временной опыт в музыке
- Сочинение между творческой волей формы и случайной манипуляцией
- Философские предпосылки эстетики Джона Кейджа

Five x Five (nach John Cage)

The image shows a musical score for 'Five x Five' by John Cage, arranged in five columns labeled SPIELER 1 through SPIELER 5. Each column contains five staves of music, each with a specific time interval for a note. The intervals are as follows:

SPIELER 1	SPIELER 2	SPIELER 3	SPIELER 4	SPIELER 5
0" - 15"	5" - 10"	10" - 20"	15" - 20"	20" - 25"
25" - 30"	25" - 35"	25" - 40"	25" - 45"	25" - 50"
1'05" - 1'15"	1'05" - 1'15"	1'05" - 1'15"	1'05" - 1'15"	1'05" - 1'15"
1'15" - 1'40"	1'15" - 1'40"	1'15" - 1'40"	1'15" - 1'40"	1'15" - 1'40"
1'40" - 2'05"	1'45" - 2'00"	1'50" - 1'55"	1'55" - 2'00"	1'50" - 2'05"

Литература:

В. Березин «Некоторые проблемы исполнительства в классическом духовом квинтете» в кн. Вопросы музыкальной педагогики вып. 10 М. 1991

М. Михницкий

Особенности работы над концертным репертуаром в дуэте баянистов

В журнале «Оркестр» №3 2006

О. Нежинский «Детский духовой оркестр» Москва М. 1989

Школа игры для духового оркестра. Составители: Н. Михайлов, Е. Аксенов, В. Халилов и др. «Советский композитор» М. 1989

«Materialien zum Musikunterricht» herausgegeben von S. Helms und R. Schneider. Сборник «Материалы для музыкального образования» под редакцией З. Хельмса и Р. Шнайдера (Германия).

СОДЕРЖАНИЕ

Роль ансамблевой игры в формировании музыканта	1
Качества необходимые руководителю ансамбля - педагогу и воспитателю.	2
О репертуаре ансамбля	4
Планирование репетиционного процесса	6
Методика репетиционной работы	8
Выступление ансамбля	13
О специфике духовых ансамблей	15
Современные тенденции в работе с ансамблем	19