

УДК 78 (075.8)

ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ ПЕДАГОГА-МУЗЫКАНТА С КАМЕРНЫМ АНСАМБЛЕМ СМЕШАННОГО ТИПА

Гришкова О.Ю.

ФБГОУ «Московский государственный гуманитарный университет им. М.А. Шолохова Минобрнауки России», Москва, Россия (109240, Москва, Верхняя Радищевская улица, дом 16-18), e-mail: muz.mggu@mail.ru

В статье рассматривается исторический аспект возникновения и развития камерных ансамблей, а также специфика и основные принципы работы в камерном инструментальном ансамбле смешанного типа. Ансамблевое музицирование раскрывается не только как разновидность исполнительской деятельности, но и как вид и форма обучения музыке. Устойчивый интерес учащихся к ансамблевому музицированию позволяет эффективно решать узко-технологические проблемы совершенствования исполнительских навыков, развивать весь комплекс музыкальных способностей, решать проблемы общего и музыкального развития учащихся. Обращается внимание на основные проблемы, возникающие в процессе работы: формирование межличностного взаимодействия и совместимости исполнителей; трансформация представлений о ролевых функциях инструментальных партнеров ансамбля; развитие динамической, штриховой и метро-ритмической синхронности исполнения; особенности переложения партитуры для ансамбля.

Ключевые слова: камерная музыка, смешанный ансамбль, переложение партитуры, межличностная совместимость, синхронность исполнения.

WORKING CONSIDERATIONS FOR A MUSIC TEACHER WITH THE MIXED CHAMBER ENSEMBLE

Grishkova O.Y.

Moscow State Humanitarian University n.a. M.A. Sholokhov, Moscow, Russia (109240, Moscow street Upper Radishchevskaya 16-18), e-mail: muz.mggu@mail.ru

This article considers the historical aspect of the creation and development of chamber ensembles as well as the specific and general principles of a mixed instrumental chamber ensemble. Besides a performers' activity, ensemble performance reveals the type and form of teaching music. Sustained student interest in ensemble music can effectively solve the problem of slow technological improvement performing skills, to develop a wide range of musical abilities, to solve the problem of student's general and musical development. This article focuses attention on the major problems which occur in the work process: creation of interpersonal interaction and compatibility of performers; transformation of concepts regarding role functions of instrumental members of the ensemble; development of a dynamic, bowing and metro-rhythmic synchronization of performers; special aspects of musical score transcriptions for a chamber ensemble.

Keywords: chamber ensemble, mixed ensemble, musical score transcriptions, interpersonal compatibility, performers synchronization.

Ансамблевое исполнительство является важной составляющей процесса воспитания музыканта. Игра в ансамбле, как правило, воспринимается обучающимися с большой увлечённостью и воодушевлением, что связано со спецификой этого вида исполнительства – музыкальное произведение озвучивается в совместном творчестве нескольких участников.

Современная система музыкального образования позволяет использовать на уроках нестандартные формы совместного музицирования. Однако, чтобы выявить особенности работы педагога-музыканта с нестандартными камерными ансамблями, следует рассмотреть исторический аспект возникновения и развития камерных ансамблей вообще, а также основные принципы работы в камерном инструментальном ансамбле смешанного типа.

Камерная инструментальная музыка как специфическая разновидность музыкального искусства существенно отличается от театральной, симфонической и концертной музыки, так как изначально была предназначена для домашнего музицирования и исполнения в небольших помещениях. Именно это и обусловило ее название. Инструментальный состав камерного ансамбля колеблется в пределах от одного исполнителя-солиста до десяти-двенадцати.

Первый этап эволюции камерно-ансамблевых жанров происходил в эпоху Средневековья и Возрождения и был связан со становлением инструментального и вокального многоголосия. Для инструментальных жанров было характерно свободное контрапунктирование партий. В XVII веке происходит процесс жанровой дифференциации камерно-ансамблевой музыки, а также её деления на церковную и камерную. В рамках становления в этот период не существовало точного разделения на соло, дуэты, трио, квартеты. По желанию исполнителей состав ансамбля мог трансформироваться в любой другой, т.к. число голосов в ансамбле не обязательно соотносилось с числом участников. По характеристике И. Бялого, ансамбли эпохи Барокко «это пёстрые комбинации струнных, духовых, клавишных и щипковых инструментов» [1; с. 10]. Так, например, получившие широкое распространение в то время трио-сонаты могли содержать от одной до пяти инструментальных партий.

В эпоху Классицизма виды и формы совместного группового исполнительства стали обретать собственную специфику, происходит процесс кристаллизации основных камерно-ансамблевых жанров – струнные трио и квартеты, трио, фортепианный дуэт, сонаты для струнных или духовых инструментов с фортепиано. Основные виды камерного инструментального ансамбля сформировались в творчестве представителей венской классической школы И. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетховена, создавших глубокие по содержанию и совершенные по форме образцы. Импровизационное начало в исполнительстве используется реже, повышается уровень фиксированности композиторского текста.

Далее камерная музыка нашла свое развитие в произведениях композиторов-романтиков (Ф. Шуберт, Ф. Мендельсон, Р. Шуман). В эпоху Романтизма устанавливаются и закрепляются классические жанровые особенности камерно-инструментального ансамбля, композиторы пишут произведения для фортепианного трио, также часто встречаются квинтеты, секстеты, септеты и октеты.

В XX веке камерный ансамбль становится ведущей сферой творчества композиторов и исполнителей. Его специфика связана с ведущими направлениями этого исторического периода – постромантизмом, импрессионизмом, экспрессионизмом и неоклассицизмом. Все

это мы находим в камерном творчестве выдающихся русских композиторов (П. И. Чайковский, А. П. Бородин, А. К. Глазунов и др.), традиции которых нашли продолжение у Н. Я. Мясковского, С. С. Прокофьева, Д. Д. Шостаковича и др.

Камерный инструментальный ансамбль не только обладает богатыми выразительными возможностями, но и создает условия для развития профессиональной культуры музыканта-исполнителя любой специальности. Как учебная дисциплина, камерный ансамбль входит в учебные планы профессиональных и специальных музыкальных учебных заведений. Камерный ансамбль включен в перечень государственных экзаменов профессиональных музыкальных учебных заведений, что еще раз показывает его значение в воспитании музыканта-профессионала.

Современная социокультурная ситуация внесла свои коррективы и в традиционное понимание камерного ансамбля. Сегодня в исполнительской практике мы встречаемся с множеством музыкальных явлений, которых не существовало в XX веке, не говоря уже о XIX веке. Так, в камерной практике появились смешанные ансамбли, которые объединяют ранее не сочетавшиеся между собой инструменты: клавишные, струнные, духовые, народные и ударные. Данная ситуация резко обострила ситуацию с методическим обеспечением учебного музыкального процесса, так как в большинстве имеющихся методических пособий рассматриваются проблемы методики преподавания в камерных ансамблях исключительно классического типа (струнные квартеты, фортепианные дуэты и трио).

Несмотря на то что исторически смешанные ансамбли были первичной формой сосуществования музыкантов, в педагогическом обеспечении учебного процесса сегодня существует явный дисбаланс между широким распространением совершенно оригинальных по составу смешанных ансамблей и отсутствием, во-первых, переложений музыкальных произведений и, во-вторых, неразработанностью методики обучения в таких ансамблях.

В настоящей статье мы стремимся обосновать основные принципы работы в камерном инструментальном ансамбле смешанного типа на примере камерного ансамбля, существующего на базе воскресной школы Храма иконы Божией Матери «Всех Скорбящих Радость» на Калитниках (г. Москва). Одной из основных проблем работы здесь является объединение в камерном ансамбле участников разных возрастных категорий, играющих на разнородных музыкальных инструментах. В таких ансамблях часто можно наблюдать сочетание духовых, струнных, народных инструментов, фортепиано, гитары и ударных.

Воскресные школы – это приходские школы при храмах, где детям рассказывают об основах Закона Божия, преподают рисование, лепку, русскую историю, пение. С детьми постарше изучают Новый Завет, Ветхий Завет, Литургику, Церковную историю, церковное пение и славянский язык. Также дети, имеющие основное музыкальное образование в ДШИ

и ДМШ, изучают камерный инструментальный ансамбль. Так как таких детей немного, их собирают в единый ансамбль, а перед педагогом ставится задача обучения детей разных возрастов и специальностей: появляются смешанные типы ансамбля, состоящие из учащихся разных возрастных групп, музыкальной подготовки, темпераментов и инструментов.

Современные композиторы также пишут произведения для ансамблей смешанного типа, но в условиях работы в воскресных школах нет возможности делать запросы композиторам, так как состав участников может варьироваться на протяжении года. В связи с этим педагогу самому необходимо делать переложения для камерного ансамбля. При переложении партитуры для смешанного ансамбля необходимо обратить внимание на возраст и подготовку исполнителей.

Рассматриваемый смешанный ансамбль включает следующих исполнителей: блок-флейта (А.Н. – 10 лет, 3 кл. ДМШ), флейта (С.А. – 17 лет, окончила ДМШ по классу флейты 3 года назад), скрипка (А.М. – 7 лет, 1 кл. ДМШ), скрипка (С.М. – 17 лет, 8 кл. ДМШ, 4-й год обучения на скрипке, ранее училась на фортепиано), саксофон (Н.З. – 18 лет, окончил ДМШ по классу саксофона 4 года назад), фортепиано (С.А. – 10 лет, 4 кл. ДМШ).

В данном случае возможны два варианта написания переложений для ансамбля: упрощение оркестровых партитур и деление на голоса фортепианных произведений. Так как в ансамбле главным условием является принцип равноправия, мелодию целесообразно распisać таким образом, чтобы она переходила от одного инструмента к другому с учётом темброво-динамической синхронности.

В предложенном варианте ансамбля в большинстве случаев главную мелодическую роль берут на себя скрипка и флейта, так как находятся в равных тесситурных условиях, и мелодия может, как переходить от одного инструмента к другому, как и звучать в унисон.

Особое место в таком ансамбле занимает саксофон, отличающийся от других в первую очередь громкостью звучания. Его исполнение желательно с сурдиной, чтобы не нарушать общий динамический баланс. В зависимости от произведения саксофон может играть мелодию (возможны переключки сразу с несколькими инструментами), или линию баса (тем самым не конкурируя по тесситуре с остальными инструментами). При общей нюансировке в партитуре, в партии саксофона целесообразнее написать паузы.

Фортепиано в таком ансамбле чаще всего играет гармонизирующую роль и исполняет переходы между частями. Пианисту в таком ансамбле необходимо уделить особое внимание. Если другие инструменты с первых классов имеют практику совместной игры (с концертмейстером, в ансамблях, оркестре), то начальное образование пианиста представляет собой приобретение навыков сольной игры.

Таким образом, с самого начала занятий педагогу необходимо обратить внимание на разницу в методике сольного и ансамблевого исполнения. Исполнение пианиста предполагает тембровое слияние с инструменталистами, обеспечивая техническую и динамическую синхронность. Л. Стоковский подчёркивал, что: «Камерное исполнительство развивает понимание звукового баланса, приучает к сочетанию звучания отдельных инструментов и исполнительских манер» [7; с. 129].

Следует обратить внимание и на последовательность работы в ансамбле. Мы ориентируемся на три этапа: ознакомительный, подготовительный и исполнительский.

Ознакомительный этап подразумевает собой активизирование внимания и восприятия музыкального произведения. В этот период рекомендуется индивидуальная работа педагога с каждым участником ансамбля. Ученику необходимо научиться слушать не только свою партию, но и общий каркас произведения.

Целью подготовительного этапа является прохождение произведения группами инструментов, tessitura которых позволяет по возможности взаимозаменять партии (так, партиями могут поменяться скрипки и флейты). На этом этапе полезно читать с листа не сложные произведения, что позволяет развить в исполнителях быструю ориентировку в новых произведениях, а также формирует дирижерское начало.

Исполнительский этап основан на изучении произведения всем ансамблем, перед исполнителями появляются такие задачи, как усиление слухового внимания в связи с расширением инструментального состава, обострение индивидуального начала каждого инструменталиста, а также работа над синхронностью.

На всех этапах важно гармоничное развитие межличностных отношений на основе принципов дружелюбия и взаимопонимания. Эти отношения отличаются от других исполнительских типов равноправным характером общения ансамблистов. Как подчёркивает М.В. Мильман: «...в ансамблевой игре главенствует принцип равноправия. ... В аккомпанементе присутствует солист и сопровождающий солиста участник, в ансамбле все равны, все партии одинаково равноценны» [4; с. 72].

Существует два варианта формирования камерного ансамбля как единого целого: путём подавления или самоограничения индивидуальности партнёров, либо проявления личностного начала каждого ансамблиста. Мы предполагаем, что эти варианты не противоречат, а дополняют друг друга, и необходимость подчинения исполнителя ансамблю способствует выявлению его артистической индивидуальности. Процесс приспособления участников друг к другу на основе равноправия требует сложной психологической работы, и чем больше состав ансамбля, тем длительнее этот период. Чтобы добиться синхронности с другими ансамблистами, требуется успешное решение задач, таких как психологическая

совместимость, динамическая, штриховая, метро-ритмическая синхронность и др. Рассмотрим некоторые из них.

Одной из основных задач ансамблевого исполнительства является правильный баланс звучания. В первую очередь, от пианиста и саксофониста требуется тщательное регулирование звука, сближение силы и характера со звучанием других инструментов. Как указывает Л. Н. Миронов, фортепианная партия «являясь вследствие своей обычно многоголосной и более насыщенной и развитой фактуры как бы ведущей (первой среди равных), ... нередко даёт повод пианисту исполнять её слишком громко, подавляя звучание смычковых инструментов. Правда не лучше и другая крайность – положение, при котором фортепиано теряет своё естественное звучание и приобретает характер осторожного, робкого сопровождения смычковых инструментов» [5; с.108]. От пианиста и саксофониста требуется соразмерить звучность со струнными и духовыми инструментами, а также учитывать разницу силы и характера звучания регистров.

Также значительного внимания требует работа над штрихами. Ансамблистам необходимо хорошо изучить технологию и штриховую специфику инструментов, участвующих в ансамбле, чтобы в соответствующих местах приблизить их звучание. Так, в произведениях камерного ансамбля часто встречается штрих *detache*, который струнники исполняют отдельным движением смычка без отрыва от струны, а духовики – чёткой атакой отдельных звуков на плавном дыхании. На фортепиано такому штриху соответствует *legato*, при котором рука снимается с клавиши непосредственно перед взятием следующей ноты.

Одной из наиболее сложных задач в камерном ансамбле является чувство метро-ритма, которое представляет собой главный организующий фактор. Ритмические ошибки приводят к фальшивому звучанию (например, когда один из ансамблистов закончил фразу, а другой, не досчитав положенное количество долей, начал следующую), результатом чего является искажение авторского текста.

Метро-ритмическая синхронность предполагает такие качества исполнителей, как эмоциональная реакция, интуиция, память на основе мышечных и слуховых ощущений, которые зависят от типа темперамента и нервной системы. Необходимо заметить, что моторная и эмоциональная природа чувства ритма у каждого исполнителя носит индивидуальный характер, поэтому важно определить, как ансамблисты воспринимают метро-ритмическую организацию в музыке.

Чтобы определить чувство личного темпа у ансамблистов, можно провести следующий эксперимент: включается секундомер и ансамблистам предлагается мысленно просчитать одну минуту. Когда, по мнению исполнителей, минута закончилась, секундомер останавливают. Разница в ощущении внутреннего времени может достигать до 30-35 секунд.

В этом случае необходимо уделять очень много времени работе над метро-ритмом в ансамбле, чтобы уменьшить промежуточное времяощущение между исполнителями. Как считает физиолог В. С. Фарфель, в итоге тренировки можно научиться управлять временем движения с точностью до доли секунды. Как правило, после таких экспериментов ансамблисты более требовательно относятся к себе и партнёрам в отношении вопросов метро-ритмической синхронности [8].

Таким образом, при работе с камерным инструментальным ансамблем смешанного типа педагог должен решить такие основные проблемы, как отсутствие оригинальных произведений для подобного состава, формирование межличностного взаимодействия и чувства коллективизма исполнителей. Совместное исполнительство развивает культуру музыкального общения, обогащает фантазию партнёров, позволяет более уверенно держаться на сцене, а в рамках воскресной школы камерный ансамбль также является необходимым звеном в духовно-нравственном развитии детей.

Список литературы

1. Бялый И. Из истории фортепианного трио: Генезис и становление жанра / И. Бялый. – М.: Музыка, 1989. – 94 с.
2. Давидян Р.Р. Квартетное искусство: Проблемы исполнительства – теоретические основы, практический опыт / Р.Р.Давидян. – 2-е изд., доп. и перераб. – М.: Музыка, 1994. – 318 с.
3. Лукьянова Е.П. Камерный ансамбль как вид музыкально-исполнительского искусства (психологический аспект) / Е.П. Лукьянова // Проблемы ансамблевого исполнительства: Межвузовский сборник статей / Урал. Гос. Консерватория им. М.П. Мусоргского. – Екатеринбург, 2007. –С. 6 -17.
4. Мильман М.В. Мысли о камерно-ансамблевой педагогике и исполнительстве / М.В.Мильман // Камерный ансамбль: Педагогика и исполнительство – М.: Музыка, 1979. – с. 64-76.
5. Миронов Л.Н. Трио Бетховена / Л.Н. Миронов. – М.: Музыка, 1974. – 125 с.
6. Немыкина И.Н., Гришкова О.Ю. Особенности межличностного взаимодействия музыкантов в камерном ансамбле / И.Н. Немыкина, О.Ю.Гришкова // Современные проблемы науки и образования. – 2013. – № 6; URL: <http://www.science-education.ru/113-11317> (дата обращения: 25.12.2013).
7. Стоковский Л. Музыка для всех нас / Л. Стоковский. – М: Советский композитор, 1963. – 378 с.

8. Фарфель В. С. Управление движениями в спорте / В.С. Фарфель. – М.: Советский спорт, 2010. – 200 с.

Рецензенты:

Немыкина И.Н., д.п.н., профессор, профессор кафедры музыкознания и музыкального образования ФГБОУ ВПО «Московский государственный гуманитарный университет им. М.А. Шолохова» Минобрнауки России, г. Москва;

Рапацкая Л.А., д.п.н., профессор, декан факультета культуры и музыкального искусства ФГБОУ ВПО «Московский государственный гуманитарный университет им. М.А. Шолохова» Минобрнауки России, г. Москва.