

Учреждение образования  
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»

Факультет музыкального и хореографического искусства  
Кафедра народно-инструментальной музыки

СОГЛАСОВАНО  
Заведующий кафедрой

\_\_\_\_\_ 2022 г.

СОГЛАСОВАНО  
Декан факультета

\_\_\_\_\_ 2022 г.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС  
ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ

**ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЙ АНСАМБЛЬ**

для специальности

1-18 01 01 Народное творчество (по направлениям),  
направления специальности

1-18 01 01-02 Народное творчество (инструментальная музыка),  
специализации

1-18 01 01-02 01 Инструментальная музыка народная

Составитель Немцева О.А.

Рассмотрено и утверждено  
на заседании Совета университета 27.09.2022 г.  
Протокол № 1

Составитель

*Немцева О.А., заведующий кафедрой народно-инструментальной музыки учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат искусствоведения, доцент;*

Рецензенты:

*кафедра оркестрового дирижирования и инструментовки учреждения образования «Белорусская государственная академия музыки»;*

*Волоткович В.М., заведующий кафедрой духовой музыки учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», доцент.*

Рассмотрен и рекомендован к утверждению:

*Кафедрой народно-инструментальной музыки (протокол № 1 от 02.09.2022);*

*Советом факультета музыкального и хореографического искусства (протокол № 2 от 26.09.2022).*

## СОДЕРЖАНИЕ

1.	ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА.....	4
2.	ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	6
2.1	Содержание аудиторной работы студентов по материалу учебной дисциплины «Инструментальный ансамбль»: теоретическая часть.....	6
	Тема 1. Инструментальный ансамбль как форма коллективной исполнительской деятельности.....	6
	Тема 2. Развитие навыков игры в ансамбле.....	11
	Тема 3. Особенности репетиционной работы.....	16
	Тема 4. Основные этапы репетиционной работы.....	19
	Тема 5. Работа над музыкальным произведением в инструментальном ансамбле...	22
	Тема 6. Аккомпанементы в ансамблевом исполнительстве.....	27
	Тема 7. Влияние жанрово-стилистических особенностей на исполнение музыкальных произведений в ансамбле.....	31
	Тема 8. Использование технических средств и мультимедийных систем.....	33
	Тема 9. Учебный и концертный репертуар.....	35
	Тема 10. Концертная, конкурсная и фестивальная деятельность.....	46
3.	ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	53
3.1	Методические рекомендации по организации учебного процесса по учебной дисциплине «Инструментальный ансамбль».....	53
3.2	Примерный репертуарный список.....	59
4.	РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ.....	63
4.1	Контроль и учет результатов учебной деятельности.....	63
4.2	Организация управляемой самостоятельной работы студентов.....	65
4.3	Критерии оценки результатов учебной деятельности.....	68
4.4	Требования к итоговой аттестации.....	71
4.5	Перечень рекомендуемых средств диагностики результатов учебной деятельности.....	75
5.	ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ.....	76
5.1	Учебная программа учреждения высшего образования .....	76
5.2	Учебно-методические карты.....	82
5.3	Основная литература.....	84
5.4	Дополнительная литература.....	85

# 1. ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Учебно-методический комплекс по учебной дисциплине «Инструментальный ансамбль» предназначен для научно-методического обеспечения процесса подготовки студентов по специальности 1-18 01 01 Народное творчество (по направлениям), направлению специальности 1-18 01 01-02 Народное творчество (инструментальная музыка), специализации 1-18 01 01-02 01 Инструментальная музыка народная в соответствии с требованиями Положения об учебно-методическом комплексе на уровне высшего образования, утвержденным Постановлением Министерства образования Республики Беларусь от 26.07.2011 №167.

*Целью* издания является формирование у обучающихся комплексной системы знаний, умений и творческого опыта в области исполнительской (ансамблевой) деятельности, предусмотренной учебным планом учреждения высшего образования по направлению специальности и требованиями образовательного стандарта Республики Беларусь ОСВО № 78 от 12.04.2022.

Основными *задачами* УМК являются:

- обеспечение повышения качества получения образования в сфере народного творчества;
- определение дидактических средств обучения, ориентированных на наиболее полную реализацию образовательных задач, сформулированных в учебной программе учреждения высшего образования по учебной дисциплине «Инструментальный ансамбль»;
- расширение общего и профессионального кругозора студентов;
- научно-методическое сопровождение последовательного усвоения студентами методико-теоретических знаний и практических навыков исполнительства в инструментальном ансамбле.

УМК ориентирован на оказание помощи преподавателям и обучающимся в высших специализированных учебных заведениях в приобретении и освоении передовых знаний как теоретического, так и практического характера в области ансамблевого исполнительства. Разделы, включенные в комплекс, обеспечивают сопровождение образовательного процесса и формирование у студента специальной компетенции СК-5: использовать навыки ансамблевого исполнительства при репетиционной и концертно-исполнительской деятельности в качестве участника и руководителя ансамбля, необходимой для решения профессиональных задач в соответствии с современным уровнем развития инструментального исполнительского творчества.

Организационные формы обучения в классе инструментального ансамбля включают в себя практические занятия, а также самостоятельную работу

обучающихся. Структура УМК построена таким образом, чтобы студенты сначала изучили теоретические вопросы, касающиеся принципов ансамблевого музицирования, а затем применили способности к обобщению теоретического материала и своего исполнительского опыта непосредственно в практической работе инструментального ансамбля. Это обеспечит комплексную теоретическую и практическую подготовку выпускника к активной профессиональной деятельности в качестве руководителя и участника ансамбля.

Структурными элементами научно-методического обеспечения, объединенными в УМК, являются учебно-программная, учебно-методическая документация, а также информационно-аналитические материалы.

*Теоретический* раздел УМК содержит конспективное изложение теоретического материала аудиторной работы, соответствующее требованиям учебной программы учреждения высшего образования. В подготовке данного раздела использовались источники из списка основной и дополнительной литературы, а также научные публикации искусствоведов и музыкантов-практиков.

*Практический* раздел содержит методические рекомендации для преподавателей и студентов по организации учебного процесса по учебной дисциплине «Инструментальный ансамбль» и примерный репертуарный список произведений, рекомендуемый для исполнения инструментальными ансамблями на экзамене (зачете, контрольном уроке).

Раздел *контроля знаний* представлен материалами для мониторинга результатов учебной деятельности студентов и включает в себя задания для управляемой самостоятельной работы студентов, репертуарные программные требования, требования к итоговой аттестации, критерии оценки, перечень рекомендуемых средств диагностики результатов учебной деятельности.

*Вспомогательный* раздел включает учебную программу учреждения высшего образования по учебной дисциплине «Инструментальный ансамбль», учебно-методические карты учебной дисциплины для обучающихся на дневной и заочной формах получения образования, список рекомендуемой литературы.

## 2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

### 2.1 Содержание аудиторной работы студентов по материалу учебной дисциплины «Инструментальный ансамбль»: теоретическая часть

#### *Тема 1. Инструментальный ансамбль как форма коллективной исполнительской деятельности*

В академическом искусстве ансамблем принято считать группу исполнителей не менее двух и, как правило, не более восьми музыкантов, каждый из которых исполняет самостоятельную партию. Количество участников может увеличиваться при условии соблюдения главного принципа, отличающего ансамбль от оркестра: исполнение одной недублированной партии одним музыкантом<sup>1</sup>. Искусство ансамблевого исполнения основывается на умении каждого музыканта соразмерять свою художественную индивидуальность, свой исполнительский стиль, свои технические приемы со стилем, приемами, художественным вкусом партнеров, что обеспечивает слаженность и стройность звучания в целом. Исполнение в ансамбле предусматривает не только умение играть вместе, но и чувствовать, творить также вместе. Единство художественных намерений, единство эмоционального отклика на исполняемое, вдохновенная игра всех – вот чем характеризуется истинно ансамблевое искусство. Для создания ансамбля, который бы претендовал на дальнейшее перспективное развитие, требуется уже не один, а несколько одаренных и технически подготовленных музыкантов<sup>2</sup>.

Инструментальный ансамбль – одна из самых популярных форм коллективной исполнительской деятельности. Умение играть с одним или несколькими партнерами – очень важная сторона профессионального творчества музыканта-исполнителя. Сольное выступление артиста (без аккомпанемента, без партнеров) возможно лишь в очень ограниченных сферах инструментальной деятельности. Симфоническая, оперная, камерная музыка требует для своего воплощения творческого объединения исполнителей.

---

<sup>1</sup> Старикова, В. В. Работа со смешанным ансамблем народных инструментов / В. В. Старикова // Культура: открытый формат - 2013 (библиотекведение, библиографоведение и книговедение, искусствоведение, культурология, музееведение, социокультурная деятельность) : сб. науч. ст. / Белорусский государственный университет культуры и искусств. - Минск, 2013. - С. 243.

<sup>2</sup> Суховарова, Л. А. Современное состояние ансамблевых форм аккордеонного исполнительства / Л. А. Суховарова // Народно-инструментальное исполнительство Беларуси : вопросы теории, истории и методики : учеб. пособие / Белорусский государственный институт проблем культуры. - Минск, 2004. - С. 75-76.

Совместная игра отличается от сольной прежде всего тем, что и общий план и все детали интерпретации являются плодом раздумий и творческой фантазии не одного, а нескольких исполнителей и реализуются они их объединенными усилиями.

Создание общего плана интерпретации, художественного образа произведений в целом – процесс в высшей степени индивидуальный и почти неподдающийся фиксации и наблюдению. Сущность своих намерений музыкант-исполнитель может лишь очень приблизительно объяснить словами, поэтому он всегда предпочтет непосредственный показ, используя основные средства музыкальной выразительности – фразировку, темп, динамику и т.п.

Созидательная атмосфера ансамблевого музицирования возникает при наличии у музыкантов некоторых специфических качеств. Пытаясь определить эти характерные, специфические ансамблевые исполнительские качества, вспомним об отличии талантливого рассказчика от талантливого собеседника. Для первого главным будет искусство говорить, для второго не менее важно – искусство слушать. При совместном музыкальном исполнении равно необходимо и умение увлечь партнера своим замыслом, передать ему свое видение музыкальных образов, убедить в правдивости и естественности своей интерпретации авторских указаний и умение увлечься замыслом партнера, понять его пожелания, заинтересоваться и принять их, почувствовать своими, – вжиться в них.

Если предпосылками умения увлечь являются сила дарования, яркость замысла, рельефность показа, педагогические способности, то умение увлечься зависит от сходства индивидуальностей, общности воспитания, широты музыкального кругозора и в еще большей степени – от эмоциональной отзывчивости, богатства воображения, гибкости исполнительского таланта, легко создающего несколько вариантов решения одной и той же художественной задачи. Взаимопонимание и согласие лежит в основе создания единого плана интерпретации.

Общение, непосредственное и действенное, возникает в процессе интерпретации. Подобно актеру, музыкант-ансамблист должен уметь воспринимать чувства и мысли партнера каждый раз по-своему, допуская некоторые импровизационные отклонения от привычной нюансировки. Творческое сопереживание – процесс очень сложный. Настроение пьесы, нюансировку отдельных фраз каждый исполнитель понимает и чувствует по-своему. Необходимость сообразовать свое исполнение с игрой партнера может восприниматься как ограничение артистической свободы.

Это не так. В ансамбле музыкант сразу чувствует, как возросло разнообразие красок и мощь звучания, которыми он пользуется, и,

соответственно, яркость и живость впечатления, производимого его игрой. Его охватывает радостное воодушевление, заставляющее забыть о желании быть единственным посредником между композитором и слушателем.

Музыкальное общение активизирует творческую волю исполнителя, расширяет границы его фантазии. Предложенные партнером новые идеи интерпретации, подсказанный им неожиданный вариант решения художественной задачи, поиски аргументов в возникшем споре обогащают репетиционные занятия; в процессе концертного выступления необходимость поддержать партнера или повести его за собой пробуждают в участнике ансамбля энергию и инициативу. Поэтому и нередки случаи наиболее полного и яркого раскрытия индивидуальности артиста именно в совместном с другими музыкантами, а не сольном исполнении.<sup>3</sup>

Участник инструментального ансамбля должен обладать рядом важных психологических качеств, одно из которых – внимание, которое должно быть многоуровневым. Важно распределять внимание не только между фактурными элементами своей партии, но и соотносить его с другими участниками ансамбля, задействовать участников коллектива не только при создании звукового баланса, но и общей ансамблевой игры.

В музыкально-педагогической практике организуются различные типы ансамблей. По количеству участников различают камерные (дуэты, трио) и расширенные, в другой терминологии – учебные и концертные ансамбли. По составу ансамбли представляют собой игру на одних и тех же инструментах – однородные ансамбли (например, ансамбль баянистов, ансамбль флейтисты и пр.) и игру на разных инструментах – смешанные ансамбли. В народно-инструментальном творчестве преобладают ансамбли смешанного типа, где нет регламентированного набора инструментов, что делает каждый из них уникальным. В работе со смешанным ансамблем народных инструментов руководитель сталкивается с определенными трудностями: во-первых, с дефицитом методической литературы, посвященной различным компонентам функционирования смешанных ансамблей народных инструментов; во-вторых, с малочисленным количеством репертуарных сборников, включающих транскрипции, переложения и оригинальные сочинения, учитывающие различные уровни подготовки участников ансамблей и творческую направленность коллективов. Значительная часть методической литературы посвящена ансамблевому музицированию, особенно камерным ансамблям академического профиля, однако, учитывая специфику народно-ансамблевого исполнительства, содержание таких работ требует значительной корректировки. Создавая богатое информационное поле на пересечении общих вопросов

---

<sup>3</sup> Готлиб, А. Д. Основы ансамблевой техники / А. Д. Готлиб. – М. : Музыка, 1971. – С. 3-7; 12 – 13.



становления академического исполнительства на народных инструментах, они лишь позволяют приступить к решению задач, связанных с практической подготовкой руководителей и участников смешанного ансамбля народных инструментов.

Практика ансамблевого исполнительства на народных инструментах показывает, что среди смешанных по составу ансамблей наиболее распространены: квартеты, квинтеты (цимбалы-примы, скрипка, баян, гитара-бас, ударные) и секстеты (цимбалы-примы, скрипка, домра, баян, гитара-бас, ударные). В то же время, на кафедре народно-инструментальной музыки Белорусского государственного университета культуры и искусств существуют коллективы, состав которых отличен от вышеобозначенных. Отсутствие необходимой методической и нотной литературы заставляет руководителей смешанных ансамблей искать свои пути работы с подобным коллективом, создавать самостоятельно инструментовки и аранжировки, формировать репертуарную направленность ансамбля.

*Тембры* инструментов принадлежат к числу наиболее ярких средств выразительности в арсенале смешанного ансамбля. Из тембровых соотношений можно выделить автономные характеристики инструментов (чистые тембры) и комбинации (смешанные тембры). Чистые тембры обычно используются в том случае, когда одному из инструментов поручено мелодическое solo.

Для выделения тембра одного из струнных инструментов – участников ансамбля – рекомендуется принять регистровые комбинации, которыми располагают современные готово-выборные многотембровые баяны и аккордеоны. Тембровое слияние баяна (аккордеона) с инструментами сопровождения обеспечивается одноголосными и двухголосными регистрами. «Подчеркиванию» же баянного тембра, в зависимости от особенностей фактуры, способствуют любые многоголосные сочетания регистров, которые в ансамбле со струнными обеспечивают необходимую тембровую рельефность.

Теснейшим образом с тембрами связаны громкостно-динамические и штриховые характеристики инструментов, где особенно большое значение приобретает громкостно-динамический баланс, обусловленный рациональным и художественно-оправданным использованием соответствующих ресурсов. Основные принципы дифференциации громкостных уровней применительно к смешанному ансамблю можно сформулировать так: нижняя граница – качественное интонирование в условиях предельно тихой звучности, верхняя граница – тембрально насыщенное, без треска звучание струнных.

*Штриховые соотношения* инструментов в процессе совместного музицирования – пожалуй, самая сложная проблема ансамблевого исполнительства. Многочисленные штрихи, применяемые в ансамблевом

исполнительстве, можно условно разделить на две большие группы: «эквивалентные» (родственные) и «комплексные» (единовременные сочетания разных штрихов)

Формированию единства в коллективном воплощении штрихов способствует, прежде всего, изучение особенностей звукообразования и развития звука, а также принципов его соединения со следующим звуком.

В современной исполнительской практике звучания у струнных используются три основных приема игры: тремолирование, щипок и удар. Обнаруживаются следующие соответствия в способах атаки между струнными и баяном (аккордеоном):

мягкая атака: tremolo у струнных адекватно эластичной подаче воздуха с одновременным нажимом клавиши на баяне (аккордеоне);

твердая атака: щипок у струнных соответствует предварительному ведению меха, создающему давление в меховой камере, с резким нажимом (толчком) клавиши на баяне (аккордеоне);

жесткая атака: удар по струне или струнам соотносится с предварительным давлением в меховой камере и ударом по клавише на баяне (аккордеоне).

*Ведение звука.* В этой фазе у струнных различаются два типа звучания: затухающий (после атаки, осуществляемой щипком или ударом) и тянущийся (посредством тремолирования). На баяне (аккордеоне) затухающее звучание связано с «нисходящей» громкостной динамикой (ослаблением давления в меховой камере), которая предопределяется характером и скоростью затухания звука у струнных. Применительно ко второму типу звучания и на струнных, и на баяне возможны любые громкостно-динамические изменения.

*Снятие звука* – наиболее сложная фаза (в плане ансамблевой координации), востребующая дополнительного анализа упомянутых выше фаз. При атаке и ведении звука tremolo снятие у струнных осуществляется одновременной остановкой медиатора или палочек и снятием пальца (руки). На баяне (аккордеоне) адекватный звуковой результат достигается посредством остановки меха и синхронного снятия пальца с клавиши.

Соединение звуков играет важную роль в процессе интонирования, включая музыкальную фразировку. В зависимости от характера музыки, применяются разнообразные способы соединения – от максимального разграничения до предельного слияния звуков. В связи с этим чрезвычайно существенным в ансамблевой работе является достижение синхронности. Синхронность возникает благодаря единому пониманию и чувствованию партнерами темповых и метрических параметров, ритмической пульсации, атаки и снятия каждого звука. Весьма важен выбор оптимального темпа,

который в процессе работы над произведением может меняться. В заключительный период репетиционных занятий темповые характеристики определяются возможностями коллектива (технической оснащенностью, спецификой индивидуального звукоизвлечения), а главное – образным строем произведения.

Обеспечению *ритмического единства* ансамблевого звучания способствует формирование у всех участников метрической опоры. Роль соответствующего фундамента в ансамбле обычно отводится балалайке-контрабасу или бас-гитаре. Подчеркивая сильную долю такта, басист оказывает сильное воздействие на общий характер музыкального движения в соответствии с фразировкой мелодии.

Немаловажной предпосылкой успешной работы коллектива является размещение его участников. При этом должны обеспечиваться удобное положение музыкантов, зрительный и слуховой контакт между ними, а главное – естественный звуковой баланс всех инструментов (с учетом их громкостно-динамических возможностей и акустической специфики данного зала). Наиболее целесообразным представляется следующее размещение инструментов (справа налево, полукругом, лицом к зрителям). Для смешанного состава с участием народных инструментов оптимальная посадка такова: ближе к залу располагаются струнные инструменты, баян и аккордеон лучше расположить в середине в углублении, а бас может быть расположен на второй линии ансамбля вместе с ударными.

## ***Тема 2. Развитие навыков игры в ансамбле***

Ансамблевое музицирование выступает основой формирования личностных качеств и творческой индивидуальности исполнителей. Так, процесс созревания художественного замысла и процесс претворения музыки в конкретных звуковых образах у ансамблиста и солиста различны. Если солист может воспроизвести звучание пьесы в целом, то ансамблист – только звучание своей партии. Причем знание партии, даже отличное, еще не делает исполнителя партнером. Он становится таковым лишь в процессе совместной работы с другими участниками ансамбля.

Основой создания художественного образа в ансамблевом исполнительстве является развитая ансамблевая техника как часть музыкальной техники. По определению В. Бычкова, музыкальная техника – это система професнональвых навыков, имеющая иерархическую структуру, проявляющуюся посредством психического, слухового в моторно-двигательного уровня, управляемая музыкантом-исполнителем и направленная на вовлечение и материализацию музыкальной мысли. Каждый исполнитель, обладая своей

неповторимой музыкальной техникой, вступает во взаимодействие со своими партнерами по ансамблю, которые, в свою очередь, обладают музыкальной техникой отличной от других ансамблистов. В результате происходит смешение индивидуальных навыков, приведение их качеств к общему знаменателю, к выработке законов функционирования новой системы, складывающейся как следствие взаимодействия различных индивидуумов. Индивидуальная музыкальная техника, функционируя в системе ансамблевой техники обогащается совершенствованием определенных элементов, давая одним исполнителям возможность определить свое призвание, сферу приложения сил, другим – избавиться от многих, как чисто инструментальных, так и общеисполнительских недочетов. Вследствие этого педагогическая ценность развития ансамблевой техники заключается в ее универсальности. Функционирование технических навыков, принадлежащих различным уровням – моторно-двигательному, слуховому, психическому, концептуальному – находится в тесном взаимодействии и организуется соподчинением одних элементов системы другим.

Такой подход охватывает все многообразие ансамблевых навыков и дает основание утверждать, что ансамблевая техника – это многоуровневая система профессиональных навыков, возникающая как результат взаимодействия индивидуальных музыкальных техник ансамблистов, проявляющаяся посредством концептуального, психического, слухового в моторно-двигательного уровня, направленная на воплощение и материализацию музыкальной мысли.

Одним из важнейших элементов ансамблевой техники признается синхронность, которая присутствует абсолютно на всех ее уровнях, являясь организующим временным принципом, упорядочивающим всю структурную вертикаль временных процессов в музыке. Ансамблевая синхронность – это процесс одновременной реализации идентичных исполнительских приемов ансамблистами на одном или нескольких уровнях ансамблевой техники. Синхронность, являясь многоуровневым элементом ансамблевой техники, проявляется на моторно-двигательном, слуховом, психическом и эстетическом уровне. Осознание многоуровневости синхронности способствует лучшему анализу ансамблистами своих действий, выявлению истинных причин совершаемых ими неточностей, быстрейшему устранению и коррекции нежелательного звукового результата. На моторно-двигательном уровне синхронность может быть метроритмической, артикуляционной, темповой и кинетической. На слуховом уровне синхронность бывает динамической, тембральной и интонационной. На психическом уровне проявляется эмоциональная (психологическая) и сценическая синхронность. Синхронность

является организующим временным принципом, упорядочивающим всю структурную вертикаль временных процессов в ансамблевом исполнительстве.

Специфические требования к звуковой стороне ансамблевого исполнительства определяются тремя главными критериями: политембровостью, синхронностью и стереофоничностью звучания. Акустическая ценность, возникающая в процессе поиска оптимального звукового результата, будет во многом зависеть от правильно найденных тембральных сочетаний. Поиск новых художественно оправданных тембральных комбинаций напрямую зависит от конкретной акустической среды, что требует их апробации в сценических условиях. Акустическая синхронность в ансамбле играет решающую роль в определении качественного, профессионального уровня исполнителей. Стереофоничность звучания в ансамбле возникает в силу естественных обстоятельств, так как расположение исполнителей на сцене осуществляется на определенном расстоянии одних музыкантов от других, в результате чего и возникает стереофонический эффект. Такая естественная стереофоничность во многом определяет специфику ансамблевого исполнительства, создает то особое звуковое качество, которое во многом характеризует ансамблевое искусство как самостоятельную форму исполнительства<sup>4</sup>.

Художественное единство совместной игры не может быть достигнуто путем принудительной нивелировки, общего подчинения некоему среднему стандарту: он будет равно неудобен для всех партнеров. Единое чувство темпа и единый ритмический импульс появляются лишь при органичности музыкального сопереживания и неразрывном музыкальном общении.

Одним из необходимых навыков участников ансамбля является умение читать ноты с листа. Навык игры с листа - это синтез зрения, слуха, моторики и творческих представлений исполнителя, дающий возможность сразу же ознакомиться с предложенным произведением. Формирование навыка чтения нот с листа занимает важное место в развитии музыканта, поскольку данная форма деятельности представляет широкие возможности для ознакомления с музыкальной литературой. Исполнитель, хорошо читающий ноты с листа, значительно сокращает время работы над произведением, так как буквально за несколько проигрываний достигает ясного представления о сочинении.

Игра с листа – это исполнение произведения в темпе, близком к оригиналу, который показывает основной характер произведения, однако без предварительного проигрывания даже части произведения. Чтение нот с листа

---

<sup>4</sup> Бычков, О. В. Формирование ансамблевой техники музыканта-исполнителя : метод. рекомендации / О. В. Бычков. – СПб. : С.-Петербург. гос. ун-т культуры и искусств, 2005. – 24 с.

необходимо для того, чтобы постигнуть идею в целом, что требует активного восприятия музыки.

Механизм процесса чтения нот с листа представляет собой перевод нотной записи во внутренне-слуховую картину и воплощение ее на клавиатуре с помощью налаженных зрительно-слухо-двигательных связей. Он может быть выражен в следующем алгоритме: «вижу – слышу – ищу нужные двигательные действия – играю». Чтение с листа – является важной ступенью в развитии мастерства ансамблиста. Научиться быстро вникать в замысел сочинения, предвидеть линию развития музыкального образа, почувствовать характер музыки, быть предельно внимательным к смене темпа, тональности, фактуры и ритмическим изменениям – эти основные навыки необходимо развивать. В данном ракурсе мы можем выявить идентичные моменты между сольной и ансамблевой исполнительской практикой. Это предварительный исполнительский анализ произведения (общая характеристика музыкально-художественного образа, выявление мелодических, гармонических, метроритмических, фактурных и темповых трудностей нотного текста), умение находить рабочий темп и умение при игре с листа смотреть вперед. Широко в процессе чтения партии с листа используются приемы не существенного упрощения нотного текста. Это преобразование или опускание подголосков и украшений; облегчение или перемещение аккордов; преобразование разложенных гармонических фигурации в основные гармонические функции; преобразование ритмически усложненных последовательностей на элементарную пульсацию. Нельзя забывать, что любое облегчение допустимо лишь при условии сохранения идейно-образного смысла и содержания произведения, интонационной и ритмической структуры солирующего голоса, гармонической основы произведения.

Достижению ансамблевого единства в значительной мере способствует визуальный контакт между исполнителями. Как известно, дирижер воздействует на оркестр не только движением руки или палочки, но и взглядом, мимикой, движениями головы и корпуса. Данные факторы могут быть заимствованы участниками инструментального ансамбля. Для того чтобы начать исполнение вместе, один из участников должен едва заметным, но четким движением головы дать ауфтакт в том темпе, в котором будет звучать пьеса. Аналогичное движение следует применить и в конце произведения для снятия последнего звука или аккорда.

Необходимость визуальных контактов между участниками часто обусловлена самой музыкой, в которой много диалогов, разъединения или, наоборот, объединения голосов. Визуальный контакт способствует возможности работы над созданием звуковой перспективы произведения. Движения самого

участника, его рук, корпуса, инструмента помогают видению звуковой перспективы развития произведения. Сценическое поведение музыканта во время исполнения *p*, во время исполнения *f* и особенно кульминационного *ff* существенно отличается. Визуальный контакт помогает ансамблистам ощутить намерения друг друга во время создания звуковой перспективы произведения, ощутить отклонения от основного темпа, подготовить и исполнить цезуры, раскрыть общий характер музыки, передать ее эмоциональное содержание.

А. Готлиб указывает, что для подачи незаметного, но достаточно ясного и волевого сигнала и для мгновенного его восприятия необходима тренировка. Пренебрежение ее приводит к срывам даже у опытных артистов. Синхронность вступления достижима легче, если речь идет о звуке (аккорде), находящемся на сильной доле такта. Сложнее совместное исполнение в начале произведения синкоп, затактных фраз и т.п. Оно требует более искусного «сигнала» и особой договоренности партнеров.

Одновременность окончания звука имеет не меньшее значение, чем его возникновение. Не вместе снятый аккорд производит такое же неопрятное впечатление, как и не вместе взятый. Конечно, в наиболее ответственные моменты конец звучания может быть подсказан одним из исполнителей. Синхронность вступления и снятия звука достигается значительно легче, если партнеры правильно чувствуют темп еще до начала игры. Музыка начинается уже в ауттакте и даже в короткие мгновения, ему предшествующие, когда музыканты волевым усилием сосредоточивают свое внимание на выполнении художественной задачи. Единство чувствования темпа особенно сказывается в паузах и при длительно выдержанных звуках. Для иных исполнителей музыка в эти моменты как бы останавливается. Не понимая выразительного значения длительной паузы или выдержанного звука, они стремятся скорее миновать тягостное для них место, мысленно ускоряя темп. Музыкант должен уметь не терять нить повествования в моменты молчания и обладать правильным ощущением пропорций времени в медленном темпе. Тогда исполнение будет точным и выразительным, поскольку в паузах накапливается энергия для мощного разряда<sup>5</sup>.

Таким образом, навыки игры в инструментальном ансамбле опираются на свободное владение своим инструментом каждым участником; заключаются в работе над синхронностью звучания партий в ансамбле, умении координировать темп и агогику во время выступления; едином ощущении штрихов, артикуляции, метроритма, динамики, тембральной палитры всеми участниками. Исходным ориентиром в выборе тех или иных исполнительских приемов всегда должно быть эмоционально-образное содержание музыки. Игра в ансамбле

---

<sup>5</sup> Готлиб, А. Д. Основы ансамблевой техники / А. Д. Готлиб. – М. : Музыка, 1971. – С. 22-26.

имеет свои специфические сложности. В инструментальном ансамбле между участниками особенно ощутимы творческие связи на эмоциональном уровне. Каждая партия всегда хорошо прослушивается. В таком ансамбле даже самый незначительный сбой в игре какой-то партии сразу же намного снижает общий уровень исполнения всего сочинения. Следовательно, при подборе участников необходимо подбирать партнеров приблизительно одного профессионального уровня.

### ***Тема 3. Особенности репетиционной работы***

В справочной литературе репетиция (от лат. *repetitio* – повторение) определяется в двух значениях, как основная форма подготовки драматического музыкального и т. п. представления путем многократных повторений<sup>6</sup> и как разыгрывание (подготовка) артистом, музыкальным коллективом пьесы, концертной программы, оперы, балета для публичного исполнения<sup>7</sup>. Репетиционную деятельность рассматривают, как процесс осознанного предварительного исполнения (разучивания) музыкального произведения, направленный на создание творческого (художественного) продукта для последующего его исполнения на концерте.

Согласимся с мнением А. Готлиба, что репетиционная работа в оркестре строится на принципе единоначалия, в то время как в инструментальных ансамблях главенствует принцип равноправия. Конечно, практически он не всегда и не во всем реализуется, но чувство коллективной ответственности и непосредственного общения со слушателем присуще ансамблевой игре в полной мере. Во главе оркестра появился дирижер прежде всего потому, что в нем возникала техническая потребность; нужен был видный всем музыкантам жест вступления, единый для всех эталон темпа и т.д. Довольно быстро «диспетчерские» функции дирижера превратились в функции «координатора», а затем и руководителя. После предварительного совместного прочтения нового произведения, наступает период репетиции, когда участники ансамбля вносят свои творческие предложения и когда выясняется, во-первых, степень активности каждого ансамблиста и, во-вторых, степень близости художественных позиций исполнителей.

В инструментальных ансамблях тоже существует потребность в дирижерской подсказке, но она минимальна. Немногочисленные артисты хорошо видят друг друга, в процессе исполнения они имеют достаточно

---

<sup>6</sup> Современный толковый словарь русского языка / Гл. ред. С. А. Кузнецов. – М. : Ридерз Дайджест, 2004. – С. 700 с.

<sup>7</sup> Энциклопедический музыкальный словарь / отв. ред. Г. В. Келдыш, сост. Б. С. Штейнпресс и И. М. Ямпольский. – М. : Большая советская энциклопедия, 1959. – С. 225.



возможностей для взаимного контакта. Но необходимость координации исполнительских намерений участников ансамбля, объединения их общим замыслом существует. В разных артистических содружествах она разрешается по-разному, но, чаще всего, наиболее инициативный, профессионально одаренный, авторитетный (а иной раз и попросту более энергичный, напористый) музыкант становится «первым» среди равных. Иной раз эту функцию берут на себя участники ансамбля поочередно.

Успешность ансамблевых репетиций непосредственно зависит от творческой инициативности каждого партнера. Артистическая ответственность ансамблиста перед слушателем значительно больше, чем у оркестранта, возможность художественного самовыявления – много шире<sup>8</sup>.

Одно из важнейших требований при репетиционной 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 требованием 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.

---

<sup>8</sup> Готлиб, А. Д. Основы ансамблевой техники / А. Д. Готлиб. – М. : Музыка, 1971. – С. 12-13.

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<sup>9</sup>.

Что касается форм организации репетиционной деятельности, наряду с индивидуальными занятиями, в смешанных ансамблях распространение получает мелкогрупповая форма. При такой форме организации в репетиции задействована не весь ансамбль, а только его часть. Такие группы могут быть сформированы по разным критериям отбора: музыкально исполнительскому уровню ансамблиста, по тесситурным разновидностям инструментов и т.д. Отдельно в организации репетиционного процесса стоит генеральная репетиция, она как бы является своеобразным итогом определенного этапа работы. Данный вид репетиции включает в свой состав ряд расширенных задач, с одной стороны это психологическая настройка коллектива к предстоящему выступлению, а с другой окончательная работа над художественным образом произведения.

Перед руководителем ансамбля, помимо решения исполнительских и художественных задач, возникает необходимость в развитии коммуникативных навыков у его участников. От этого во многом зависит и творческий результат. Исходя из того, что процесс репетиционной деятельности направлен на создание какого-либо художественного продукта в той или иной мере его завершенности в зависимости от того, какие цели преследует руководитель коллектива, будь то подготовка концертного репертуара либо разучивание произведения в учебных целях. В любом случае художественная коммуникация играет немаловажную роль. В процессе репетиционной деятельности проявление коммуникативных навыков приобретает некоторые особенности. Прежде всего, если в концертной форме деятельности, как правило, используется только невербальная форма коммуникации, то в процессе репетиций имеет место как невербальная, так и вербальная форма коммуникации. Вербальные коммуникативные навыки в репетиционной деятельности, с одной стороны, направлены на поиск вариантов и средств

---

<sup>9</sup> Караев, Б. К. Методика работы с ансамблем : учеб.-метод. пособ./ Б. К. Караев. – СПб. :СПГИК, 2015. – С. 1-2.

музыкальной выразительности, а, с другой – помогают создать благоприятную атмосферу в коллективе. Чтобы развить коммуникативные навыки, руководитель ансамбля, в первую очередь, сам должен обладать ими на должном уровне. Основной задачей руководителя является создание благоприятного климата в коллективе и установление доверительных отношений с его участниками<sup>10</sup>. В этой связи важным будет конкретность заданий и доступность методики их выполнения, верно выбранная продолжительность и темп ведения репетиций, а также единство исполнительских задач как условия успешной репетиционной работы. Немаловажным станет обсуждение результатов репетиции, что выступит своеобразной рефлексией художественно-творческой познавательной деятельности участников ансамбля.

#### ***Тема 4. Основные этапы репетиционной работы***

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: не совсем удобные штрихи и нюансы, технически сложное место, на правильное исполнение которого может быть затрачено много репетиционного времени. Могут добавить немало хлопот и

---

<sup>10</sup> Максимов, Е. Ансамбли и оркестры гармоник : пособие для руководителей самодеятельных коллективов / Е. Максимов. – М. : Сов. композитор, 1979. – 176 с.

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.

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.

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, которое часто заканчивают исполнением несложного фрагмента какого-либо хорошо знакомого музыкантам произведения в замедленном темпе. При этом уточняют общий строй инструментов. С первых занятий нужно привить нетерпимое отношение к фальшивой и нестройной игре<sup>11</sup>.

Репетиционная работа в инструментальном ансамбле включает в себя три основных этапа. На первом этапе осуществляется эскизное знакомство с произведением, в частности, анализируется эпоха, стиль, стилистика творчества композитора, происходит изучение авторских ремарок, создание исполнительского плана. Очень важно на первом этапе работы над произведением умение участников ансамбля читать ноты с листа, опираясь на слуховую основу.

На втором этапе начинается работа над музыкальным текстом по партиям. Участники ансамбля изучают нотный текст, производят отбор средств исполнительской выразительности. Это в свою очередь требует унификации в инструментальном ансамбле артикуляции, штрихов, фразировки, интонирования, а также синхронизации метроритма и уточнения агогики.

Прежде чем приступить к репетиции над произведением в ансамбле, каждый участник обязан ознакомиться с партией самостоятельно. Необходимо просмотреть текст, проставить аппликатуру, просмотреть сложные места и наметить средства для преодоления этих сложностей. Совместная работа во время общей репетиции должна проходить в доброжелательной обстановке. Корректно и профессионально высказанные замечания партнеров друг другу, служат возможностью для творческой дискуссии с последующим обсуждением достигнутых результатов и постановки новых творческих задач, способствующих дальнейшей совместной деятельности. От качества выполненной самостоятельной работы во многом зависит успех проведения общей репетиции. Если один из участников успел ознакомиться с новым произведением, то на первых эскизных просмотрах во время проведения общей репетиции, он может выступать в роли лидера. Если партнер или партнеры еще не имеют своего мнения об интерпретации, то во время общей репетиции рассматривается именно этот вариант возможного исполнения. В дальнейшем во время общих репетиций вырабатываются собственные точки зрения на интерпретацию сочинения и концепция исполнения может многократно изменяться. Характер противоречий, возникающих в ходе общей репетиции, формы их развития и способы разрешения всегда различны. Важно подчеркнуть, что чем богаче и разнообразнее профессиональные умения участников, тем легче преодоление и разрешение спорных ситуаций.

---

<sup>11</sup> Караев, Б. К. Методика работы с ансамблем : учеб-метод. пособ./ Б. К. Караев. – СПб. :СПГИК, 2015. – С. 6-8.

На третьем этапе производится работа над художественной интерпретацией, что включает в себя осмысление формы, закрепление трактовки, вопросов артикуляции, темпа, метроритма, а также создание динамического плана и тембровой палитры, определение кульминаций. Б. Караев пишет, что 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: 1) Объяснение сути поставленной задачи и способов ее решения; 2) Практическое освоение прорабатываемого эпизода; 3) Аналитический разбор ошибок, а также удачных моментов исполнения. Выявление причин неудачи; 4) 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<sup>12</sup>.

В конце репетиции необходимо провести обсуждение и подведение результатов работы, в это же время определяются задание для самостоятельной работы и намечается план работы на следующую репетицию.

### ***Тема 5. Работа над музыкальным произведением в инструментальном ансамбле***

Работа над музыкальным произведением в инструментальном ансамбле может быть начата двумя способами. Первый из них – проиграть произведение с листа для ознакомления, а другой, более длительный, – разобрать, выучить партии наизусть, а затем начать работу над созданием художественного образа. В процессе работы ансамбля над произведением все более активно совершенствуется ансамблевая техника. Более идентичными становятся артикуляция и штрихи, усиливается синхронность метроритмики и темпа, динамический и тембровый баланс, возникает большее понимание образного содержания исполняемого. Все более единым становится исполнительский почерк каждого из ансамблистов при сохранении самых существенных черт их индивидуальности.

---

<sup>12</sup> Караев, Б. К. Методика работы с ансамблем : учеб-метод. пособ./ Б. К. Караев. – СПб. :СПГИК, 2015. – С. 12-13.

Главное в ансамблевой технике то, что ансамблист должен свободно владеть всеми исполнительскими приемами, присущими сольному музицированию на его музыкальном инструменте. Кроме этого он должен искусно сочетать индивидуальные приемы своей игры с манерой игры остальных участников ансамбля. Лишь в этом случае возникает подлинная синхронность ансамблевого звучания, обеспечивающая максимальную согласованность партий и продуктивную работу над музыкальным материалом. Основой и главным ориентиром в выборе тех или иных средств музыкальной выразительности и исполнительских приемов всегда должно быть эмоционально-образное содержание музыки.

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 заливочных 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. Ансамблист 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.

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 занятий 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 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 «стаккато» 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<sup>13</sup>.

Весомую роль в работе над музыкальным произведением играет ансамблевая артикуляция как характер совместного произношения синтаксических элементов музыки в исполнительском процессе, возникающий в результате взаимодействия комплексных штриховых комбинаций, определяемых приемами игры и синхронизацией звуковых фаз. В зависимости от типа ансамбля (количество участников и разнообразия инструментария) возникает необходимость учитывать специфические свойства в произношении (артикулировании) музыкальной мысли.

Для формирования ансамблевой артикуляции и повышения её качественного уровня можно использовать ряд упражнений инструктивного характера, а также употреблять определенные ритмические и штриховые «формулы» в контексте музыкального произведения. Ввиду обилия технических приемов, а, следовательно, и возможных путей решения той или иной артикуляционной ситуации в ансамбле, целесообразно заранее договариваться о выборе определенного выразительного средства и способе его формирования.

Все разнообразие штрихов распределяется на три основные группы: связанные, отдельные и отрывистые. Точная реализация трехфазности звука взятия, стационарной части и завершения звука признается важнейшим ансамблевым навыком, определяющим качественный уровень артикуляционных процессов. Для достижения высшего артикуляционного качества процесс трехфазности звука в ансамбле необходимо вырабатывать в различных темповых комбинациях, сознательно изменяя продолжительность той или иной фазы. Данный принцип необходимо соблюдать при использовании всей штриховой палитры – от связанных до отдельных штрихов. Такой метод позволяет четко осознать всю упорядоченность в структурности артикуляционных процессов, закрепить и частично автоматизировать первичные артикуляционные навыки, которые впоследствии станут основой в формировании артикуляционной синхронности.

Тембрально-динамическая нюансировка в ансамблевом исполнительстве во многом представляет собой процесс субъективного выражения эмоционального переживания исполнителями содержания музыкального произведения. Тесная взаимосвязь между тембром и динамикой звуков определяет неразрывность анализа данных процессов. Формирование технических навыков происходит гораздо эффективнее в определенном тембрально-динамическом диапазоне, что обусловлено спецификой воспринимаемых человеческим ухом частот. Критерием динамической

---

<sup>13</sup> Караев, Б. К. Методика работы с ансамблем : учеб.-метод. пособ./ Б. К. Караев. – СПб. :СПГИК, 2015. – 27 с.

уравновешенности ансамблевого звучания должен служить процесс равномерного обоюдного слухового восприятия. Итонирование звуков большей частоты требует больших динамических усилий и наоборот, что следует учитывать в формировании устойчивых тембрально-динамических ансамблевых отношений. Развитие активности слуховых навыков необходимо ограничить во времени, так как это является трудным и утомительным процессом, требующим огромной концентрации внимания и больших затрат психической энергии. Использование определенных ансамблевых технических средств выразительности напрямую зависит от умения регулирования тембрально-динамической средой<sup>14</sup>.

Работа над произведением в ансамбле должна заканчиваться концертным проигрыванием во время репетиции и выступлением на концерте (экзамене, госэкзамене). Подготовка к такому выступлению начинается тогда, когда отработаны все подготовительные моменты: выучен текст произведения, преодолены все технические сложности, отработана артикуляция и штрихи, проработан динамический план и тембровая палитра, налажены игровые движения, способствующие синхронности звучания, продуман художественный образ и т.п.

### ***Тема 6. Аккомпанементы в ансамблевом исполнительстве***

Одним из важнейших видов деятельности любого музыканта-исполнителя является аккомпанемент. В словаре В. И. Даля аккомпанемент определяется как вторенье, подголосок, сопровождение, подыгрывание. Однако в середине XX в. слово «аккомпанемент» приобретает более четкую формулировку и трактуется как музыкальное сопровождение, дополняющее главную мелодию, служащее гармонической и ритмической опорой солисту (певцу, инструменталисту) и углубляющее художественное содержание произведения. В конце XX в. понятие «аккомпанемент», что в переводе с французского означает «сопровождать», стало рассматриваться учеными, исследователями, профессиональными музыкантами как партия отдельного инструмента или ансамбля инструментов (певческих голосов), которые сопровождают сольную партию певца или инструменталиста в музыкальном произведении. Это то, что служит гармонической и ритмической опорой основному голосу, т.е. мелодии; и наконец, аккомпанемент - исполнение музыкального сопровождения, искусство которого по своему художественному значению сближается с искусством ансамблевого исполнения.

---

<sup>14</sup> Бычков, О. В. Формирование ансамблевой техники музыканта-исполнителя : метод. рекомендации / О. В. Бычков. – СПб. : С.-Петербург. гос. ун-т культуры и искусств, 2005. – 24 с.

В практике ансамблевого аккомпанирования существуют несколько масштабных уровней: усвоение смысла отдельных мелодий и интонаций путем осознания и раскрытия их семантического значения; переход от семантической конкретизации к идейно-художественному обобщению; оформление определенного художественного замысла. Сложность такой деятельности обуславливается ее полифункциональностью. Аккомпанирующий ансамбль создает собственную трактовку композиторского сочинения, отбирает вариант определенного звукового воплощения этой интерпретации, доносит до слушательской аудитории художественное содержание музыкального произведения, увлекает и заинтересовывает зрителя своим искусством. Он является одновременно и актером, и режиссером исполнения.

Рассматривая аккомпанемент как один из видов музыкального искусства, его нельзя выделять в отдельную абстрактную дисциплину без связи и развития с другими классическими видами музыкальной речи в его многогранном разнообразии жанров и характеров. Процесс теоретического осмысления ансамблевого музицирования насчитывает около трех столетий. В их основе лежат важные вопросы интерпретаторской скоординированности действий аккомпаниатора с солистами-исполнителями: динамичное соотношение, слуховой контроль, совместное предвидение следующего развертывания композиции.

Жанровая ансамблевая модель «соло – аккомпанемент» в музыке XIX–XX вв. за характером ролевого взаимодействия инструментальных партий больше тяготеет к концертному типу исполнительских проявлений с бесспорным доминированием солирующего инструмента. Ансамбль соло-аккомпанемент рассматривается как «ансамблевый вид музыкального творчества и исполнительства по всем формальным признакам, которые им определены в дефиниции камерного ансамбля: ограниченность исполнительского состава, осуществление принципа – один инструмент – один голос». К центральным проблемам аккомпанирования отнесем соотношение общего (целого) и частного, общего и единичного в «исполнительском организме»; личностное эмоционально-психологическое взаимодействие музыкантов-исполнителей; ролевое взаимодействие исполнительских партий; тембрально-фоническое взаимодействие исполнительских партий; интерпретационно-технологическое взаимодействие музыкантов; тематическое взаимодействие музыкального материала исполнительских партий; пространственно-временное взаимодействие музыкантов-исполнителей.

В случае аккомпанирования ансамблю приходится приспособлять свое видение музыки к солисту-вокалисту или инструменталисту, к его манере исполнения. При этом часто бывает тяжело сохранить свое индивидуальное

кредо, так как слушатель ждет от ансамбля воплощения единого замысла. Очень важно проявить чуткость и уважение, такт относительно солиста, при этом суметь донести к слушателю единую концепцию произведения. В инструментальной и вокальной музыке аккомпанемент часто выполняет новые выразительные функции – договаривает невысказанное солистом, подчеркивает и углубляет психологическое и драматическое содержание музыки, создает иллюстративный и изобразительный образы.

Ансамблевый аккомпанемент является более совершенным, чем использование одного инструмента при аккомпанировании. Он всегда мощный, насыщенный, разноплановый. Здесь на первый план выходит акустический «объем» звучания – понятие само по себе абстрактное, так как не измеряется никакими конкретными величинами, и субъективное, поскольку каждый человек воспринимает звучание по-разному. Акустический объем звучания базируется на том, что каждый музыкальный звук дополняется обертонами, которые придают звучанию качественную характеристику интонации – тембр.

В целом, при работе над аккомпанементом, нужно помнить:

- насыщенность фактуры находится в прямой зависимости от количества функций и формы их изложения (чем больше функций, чем плотнее они изложены, тем большая полнота звучания);
- мелодические голоса относительно основной мелодии являются вспомогательными и не должны мешать звучанию основной темы, в то же время они должны сохранять свою выразительность;
- выбор форм и средств изложения аккомпанемента должен определяться характером мелодии. В свою очередь, изложение гармонических функций, фигурации, баса так же формирует общее звучание произведения;
- введение той или другой гармонической функции чаще всего происходит в начале музыкального построения – предложения, периода, а их отключение – в конце;
- в одной партии могут соединяться элементы нескольких функций.

Неизменная сольная партия при различном по фактуре и типу аккомпанемента может быть по – иному исполнена несколько раз; разнообразие сопровождения выявляет новые краски мелодии, придает ей свежесть звучания. В ансамблевом исполнительстве термин «аккомпанемент» имеет четкое определение: аккомпанемент – это музыкальное сопровождение, которое дополняет главную мелодию, служит ритмической и гармонической опорой солисту (вокалисту, инструменталисту) или хоровому коллективу и углубляющее художественное содержание произведения. Характер, роль аккомпанемента зависит от эпохи, от национальной принадлежности. При

выборе различных типов аккомпанемента необходимо помнить о главном – содержании музыки.

Сегодня выделяют четыре основных типа аккомпанемента: дублирование партии солиста, гармонический аккомпанемент, контрапунктический аккомпанемент, смешанный аккомпанемент.

Дублирование партии солиста является самым простым типом аккомпанемента. В данном типе аккомпанемента партия аккомпанемента содержит изложение партии солиста – унисонное, интервальное или аккордовое. Данный тип аккомпанемента может содержать небольшие отклонения от сольной партии, например, в ритмической линии или мелодическом рисунке. Гармонический аккомпанемент представлен несколькими видами: это гармонические фигурации, аккордовая пульсация, гармоническая поддержка, чередование баса и аккорда и др. Гармонический тип аккомпанемента является наиболее типичным для народно-инструментальной музыки, поскольку содержат в себе многочисленные возможности эмоционального насыщения за счет темповой и динамической активизации. Контрапунктический аккомпанемент предусматривает полифоническое сочетание партии сопровождения с сольной партией. Этот тип сопровождения наиболее трудный для исполнения, он требует определенных навыков в работе аккомпанирующего ансамбля, наличие развитых слуховых возможностей, умение соединить соло и сопровождение в единое музыкальное произведение. Смешанный аккомпанемент объединяет отдельные элементы различных типов аккомпанемента.

С инструментальным аккомпанементом многие ансамбли справляются лучше, хотя он обычно более сложный, чем вокальный в техническом отношении. И дело здесь очевидно не только в том, что инструментальный ансамбль однородный по своему составу, в отличие от вокально-инструментального, который объединяет исполнителей с принципиально разными временными и ритмическими представлениями, обусловленными особенностями жанра. При аккомпанировании ансамблистам необходимо «видеть» все компоненты произведения: форма, фактура, стилистика, другие. Они должны по возможности разобраться в характерных особенностях произведения – тембр, характер, динамика, кульминация; также иметь творческую интуицию, которая должна быть многогранной; взаимодействовать не только со своими инструментами, но и с солистом – главным действующим лицом. Все это должно восприниматься не мелко, а целостно, поскольку рамки охвата музыкального текста и масштаб музыкального мышления будут шире, чем при исполнении ансамблевого репертуара.

При подготовке аккомпанементов с солистами-вокалистами очень важной чертой станет чуткость к слову. Слово влияет на игру; ансамбль должен реагировать на мелкие оттенки настроения, заложенные именно в слове. Особенно наглядно это проявляется в строфических, куплетных песнях. Исполнение народных песен – это всегда импровизация в той, или иной форме, которая каждый раз по-новому дополняется новыми красками, выразительными исполнительскими средствами и приемами. Поэтому инструментальным ансамблям нужно «перенимать» такую манеру исполнения, каждый раз как бы «преломляя» ее через себя, и здесь кроется множественная вариантность, которая дает материал к творческому переосмыслению услышанного.

Руководитель ансамбля при работе над аккомпанементом берет на себя педагогические функции: помогает солисту освоить партию, работает над синхронностью звучания ансамбля и солиста, регулирует динамику, выверяет тембры и т.д. Большое значение имеет визуальный контакт во время исполнения аккомпанеента солистам. Солист может сам выступать в роли лидера коллектива. Он может давать ауфтакты на вступление и окончание, использовать визуальный контакт для диалога с остальными участниками. Солист регулирует динамический план, отклонения от темпа, глубину цезур и другие исполнительские приемы. Остальные участники подчиняются руководству солиста, это помогает добиться наибольшего слияния всего коллектива<sup>15</sup>.

### ***Тема 7. Влияние жанрово-стилистических особенностей на исполнение музыкальных произведений в ансамбле***

Большое влияние на специфику художественной интерпретации оказывают жанрово-стилистические особенности исполняемой музыки. Обратимся к справочной литературе. Термином «музыкальный стиль» определяют систему средств музыкальной выразительности, которая служит для воплощения определенного идейно-образного содержания. Общность стилевых признаков в музыкальных произведениях опирается на социально-исторические условия, мировоззрение и мироощущение композиторов, их творческий метод, общие закономерности музыкально-исторического процесса. В понятие стиля включается гармонический, мелодический, полифонический и ритмический материал, способы его использования, а также музыкальная форма, инструментовка и прочие факторы, определяющие характер музыкального произведения.

---

<sup>15</sup> Фролов, С. В. Формирование аккомпаниаторских навыков баяниста : учеб. пособие / С. В. Фролов. – Сумы : издательско-производственное предприятие «Мрія-1», 2012. – 197 с.

Понятие музыкальный стиль включает как эстетические, так исторические аспекты. В первом ракурсе мы говорим об органичной взаимосвязи выразительных средств произведения, соотношении традиционного и новаторского, во втором – об особенностях системы музыкального языка в отдельной линии развития искусства. Стили обычно классифицируются по композиторам и по эпохам: стиль барокко, готический, музыкальный классицизм, романтический стиль, национальный стиль, стиль определенных школ или объединений, индивидуальный композиторский, исполнительский т.д. Очень большим разнообразием представлены современные стили: народный, фольклорный, эстрадный, джазовый и др. Своеобразие стилей выявляется в отличительных признаках, они сближают различные произведения одного стиля, в то же время отграничивая их от музыки иных стилей.

Стилевые признаки произведения, по мнению М. Михайлова, основываются на музыкально-выразительных средствах, в которых проявляются не только генетические истоки музыкального стиля, но и различные аспекты их трансформации. Анализ жанровой структуры музыкального произведения в теории исследователя выступает одним из определяющих способов раскрытия его содержания и основан на выявлении типизированных и индивидуальных приемов жанровых преломлений приложимо к различным сферам музыкальной деятельности – музыкознания, исполнительства, критики, просветительства<sup>16</sup>. В ансамблевом исполнительстве они влияют на выбор артикуляции, штрихов, тембральную палитру, динамический план, темп, агогику.

А. Роменская пишет, что многообразие культурных процессов XX в. следует рассматривать сквозь призму эволюции художественных стилей. Стиль как эстетическая категория (идея) и система языковых норм (материал) отражает мировидение и мышление творца и эпохи. Формирование основных направлений XX века связано с индивидуализацией композиторских техник и стилей, в то время как общий вектор развития искусства XX – XXI вв.: от плюрализма – к синтезу. Происходит общий процесс актуализации культурной памяти: «мышление стилями», «интерпретирующий стиль» (термин В. В. Медушевского), «открыто ассоциативный стиль» (термин Г. Григорьевой), «культурологический метод творчества» (термин В. Тарнопольского)<sup>17</sup>. В. Конен отмечает, что технико-урбанистические тенденции привели к появлению синтеза музыкальных систем и методов

---

<sup>16</sup> Михайлов, М. К. Стиль в музыке / М. К. Михайлов. – Л. : Музыка, 1981. – 264 с.

<sup>17</sup> Современная музыка: новационные техники или традиция : материалы круглого стола (Луганск, 27 февр. 2020 г.) / Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского. – Луганск : Изд-во ГОУК ЛНР «ЛГАКИ имени М. Матусовского», 2020. – С. 86–91.



творчества, что наиболее показательно проявилось во взаимодействии массовой и элитарной культур. Уникальность этого процесса проявляется в стилевом синтезе и во взаимопроникновении между культурами мира, синтезе европейского и внеевропейского музыкального строя в джазе, поп-музыке, роке, стиле фьюжен и т.д.<sup>18</sup>. Это в свою очередь расширяет интонационное и звуковое пространство музыки, которое приводит композиторов к новой стилистике и «полистилистике» (А. Шнитке) как воплощению идеи стилового плюрализма с преобладающей ролью цитирования.

Наиболее сложной при анализе музыкальных произведений является категория жанра. Жанры различаются по способу исполнения (вокальные, вокально-инструментальные, сольные), назначению (прикладные и др.), содержанию (лирический, эпический, драматический), месту и условиям исполнения (театральный, концертный, камерный, киномузыка и др.). Жанр – это определенный тип музыкального произведения, в рамках которого может быть написано неограниченное число сочинений. Жанры отличаются друг от друга особенностями содержания и формы, а вызваны эти отличия жизненными и культурными целями, своеобразными у каждого из них. Музыкальные жанры не остаются неизменными, они обновляются и развиваются, например, классические формы и жанры наполняются новым содержанием, также создаются произведения, вбирающие в себя особенности разных жанров.

А. Н. Соколова подчеркивает, что в высшей степени неоднозначными выступают вопросы жанровой эволюции, трансформации, редукции или дезактуализации жанров вплоть до их полного исчезновения. Исследователь, изучая механизмы трансформационных процессов, приводит суждения о том, что трансформации могут подвергаться и вербальные, и музыкальные тексты, где словесный текст может видоизменяться, а музыкальный материал менять жанровую маркировку (танец превращается в песню, песня – в молитву, молитва – в гимн)<sup>19</sup>.

### ***Тема 8. Использование технических средств и мультимедийных систем***

В настоящее время в концертной практике и репетиционном процессе инструментальных ансамблей значительно возросла роль технических средств и мультимедийных систем. Так, во время репетиций активно используется видео и аудио запись исполнения, с ее последующим прослушиванием и обсуждением. Аудиовизуальные средства, в том числе мультимедийные,

---

<sup>18</sup> Конен, В. Третий пласт : новые массовые жанры в музыке XX века / В. Конен. – М. : Музыка, 1994. – С. 66.

<sup>19</sup> Соколова, А. Н. Жанровая трансформация в музыкальном фольклоре (на примере «Молитвы Шамиля») [Электронный ресурс] / А. Н. Соколова // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. – 2019. – Т. 9. – Вып. 1. – Режим доступа : <https://doi.org/10.21638/spbu15.2019.102>. – Дата доступа : 19.05.2022.

оказывают весьма эффективное воздействие на обучающихся, соединяя в себе возможности передачи звуковой и зрительной информации. Сетевые информационные системы (локальные компьютерные сети и глобальная сеть Интернет) практически снимают территориальные ограничения доступа к информации, позволяют использовать ресурсы крупнейших электронных библиотек, концертных залов, сайтов конкурсов и фестивалей, что позволяет без ограничения прослушивать записи произведений в исполнении ведущих мастеров и коллективов.

Одним из современных средств обучения являются мультимедийные хрестоматии как аудиовизуальные учебные пособия из различных мультимедийных компонентов (аудио-, видео, нотографики, текста, рисунков, схем и т. д.), снабжённые методическим руководством по его применению в учебно-воспитательном процессе. Принцип отбора содержания мультимедийной хрестоматии основан на единстве его педагогического и художественного воздействия на обучающихся. Мультимедийная хрестоматия, в отличие от аутентичной хрестоматии имеет ряд преимуществ: большая наглядность за счет включения мультимедийных компонентов (аудио-, видео, текста, нотных примеров и т.д.); более широкий спектр использования в учебном процессе (учебные занятия, самостоятельная работа, концерты и репетиции). Мультимедийная хрестоматия должна отвечать следующим критериям: отобранные музыкальные произведения должны быть высокохудожественными; предлагаемые произведения должны отвечать тематическому содержанию учебной программы; мультимедийная хрестоматия как программный продукт может быть представлена на любом цифровом носителе для использования на персональном компьютере (CD-диск, жесткий диск, флеш-карта). Примером таких изданий, ориентированных на ансамблевое музицирования, являются многочисленные работы белорусских музыкантов и педагогов В. Бубна и В. Федорука, которые участвуют в реализации трёх основных методов обучения: метода наглядности, практического и словесного методов.

Важной задачей каждого ансамбля является усиление сценического эффекта во время концертного выступления. Хорошую помощь в достижении этой цели несет создание видеоряда, который может быть подготовлен при помощи различных компьютерных программ. Видеоряд отображает стилистику музыки, и зачастую иллюстрирует произведение, содержа визуально-сюжетную линию. В видеоряде ассоциативность зрительного ряда сочетается с многозначностью музыкальных образов. Это достигается трансформацией пространства и времени. В видеоряде, в отличие от информационных телевизионных программ, зрелищность преобладает над событийностью.

Слушатель как бы абстрагируется от действительности, он неизбежно синхронизирует свои ассоциации с изобразительным решением произведения, что существенно влияет на его оценочную позицию. Переключение из одной пространственно-временной плоскости в другую происходит с помощью композиции: сюжетной, изобразительно-постановочной, музыкально-шумовой, цветовой и др.

Элементы изображений в видеоряде, его композиция, свет, цвет, пластика героев и выбранное пространство играют важную роль при создании единой музыкальной композиции. Произведения изобразительного искусства – это только зрительный ряд. Однако, если иметь определенную цель и направленно концентрировать все данные возможности, можно многопланово и активно воздействовать на подсознание человека, вызывая конкретные ассоциации и настроения. В итоге всего этого существует какая-то связь и какая-то идея, которые соединяются как главенствующие посреди всех остальных, и появляется результат при контакте сознания с подсознанием, и все утверждается конкретной мыслью и конкретным ощущением в человеке.

### ***Тема 9. Учебный и концертный репертуар***

Воспитание творческого коллектива – это сложный и длительный процесс, включающий в себя множество аспектов, где основополагающее значение играет репертуар. В подборе репертуара должны быть определены как стратегия развития ансамбля, так и формирование оригинального творческого почерка. Правильная репертуарная политика позволит творческому коллективу избежать одноплановости в жанровой принадлежности и откроет возможности по реализации всего исполнительского потенциала коллектива, позволит в полном объеме развиваться ему многогранно, ярко и главное – соответствовать своему предназначению: формированию эстетического и художественного вкуса как у исполнителей, так и у слушателей. Также распространены мнения, согласно которым творческий успех коллектива зависит от умения руководителя правильно определить и сбалансировать репертуар, исходя из тематической необходимости ближайших планов работы.

Очевидно, что современные концертные программы предполагают, что репертуар инструментальных ансамблей подбирается руководителем в зависимости от содержания концертов. Так, концерты чаще всего являются сборными – дивертисментными – и подразумевают выступление нескольких творческих коллективов, что способствует зрелищности мероприятия. К выступлению могут быть привлечены танцевальные и вокальные ансамбли, хоры, отдельные драматические и цирковые номера.

Подбор репертуара для инструментального ансамбля определяется спецификой концерта, что влияет на содержание исполняемой программы. Характерными чертами выступают такие характеристики, как зрелищность, вокальные и инструментальные аккомпанементы (для дивертисментных концертов); соответствие художественно-образной сферы музыкального материала основной теме мероприятия – героико-патриотической, военной, исторической и др. (для тематических концертов); разделение репертуара на официальный и праздничный блоки (для юбилейных концертов); объединение исполняемых произведений на основе единого сюжета, создание синтетических концертных номеров с привлечением вокалистов, актеров, хореографии (для театрализованных концертов); опора на минорные образцы музыкальной классики, вокальные аккомпанементы (для концертов-реквиемов); преобладание легкой музыки, виртуозных произведений, инструментально-театральных сочинений; включение в ансамблевые партитуры нетрадиционных приемов звукоизвлечения и эффектов, танцевальных и театрализованных элементов (шоу-программы) и др.<sup>20</sup>

Современные программные требования к репертуару народно-инструментальных ансамблей основываются на разноплановости исполняемой музыки и, как правило, включают в себя классическое музыкальное наследие, современную камерно-инструментальную музыку, народные обработки и эстрадные композиции.

### ***Классическое музыкальное наследие***

Повышение уровня художественного мастерства исполнителей на народных инструментах предъявляет соответствующие требования к качественному формированию репертуара, значительной частью которого выступают переложения барочной, классицистской, романтической и др. музыки, в том числе, созданной для камерных и симфонических оркестров. Тщательность подхода к данному виду творческой деятельности заключена во всем многообразии составляющих ее частей, а результат определяется мастерством инструментовщика и умением участников ансамбля в точности передать стилистику нужной эпохи.

Существуют различные виды переложений. По характеру отношения к оригиналу можно предложить следующую классификацию:

---

<sup>20</sup> Немцева, О. А. Концертно-зрелищные формы духового искусства: особенности подбора репертуара / О. А. Немцева // Культура. Наука. Творчество : X Международная научно-практическая конференция (Минск, 12 мая 2016 г.) : сб. науч. ст. / Белорусский государственный университет культуры и искусств, Белорусская государственная академия музыки, Белорусская государственная академия искусств. - Минск, 2016. - [Вып. 10]. - С. 473-477.

- точное повторение оригинала, где переложение имеет внешнее сходство с оригиналом и представляет собой другое тембровое прочтение;

- свободное переложение, где допускаются незначительные фактурные изменения, октавные переносы, изъятие из текста целых музыкальных эпизодов, частичное изменение замысла композитора;

- транскрипция, представляющая собой активное вмешательство в музыкальную фактуру со значительными ее изменениями, где автор переложения становится соавтором композитора, изменяя драматургию сочинения и тональный план. Часто транскрипция имеет оттенок некоего виртуозного прочтения оригинала с обильным насыщением его каденциями, пассажами и т.д. В других случаях за основу берутся основные музыкальные эпизоды и разрабатываются с максимальным учетом специфики конкретного инструмента.

Сложились два вида адаптации музыкального материала к новому инструментальному составу: в первом случае адаптируется инструмент (например, игра с кападастром на классической гитаре), во втором – изменения охватывают музыкальный материал (в ансамблевой народно-инструментальной практике применяется преимущественно), в который автор переложения вносит незначительные изменения.

Отбор произведений для переложений должен учитывать инструментальную природу первоисточника и ресурсы для ее адаптации в народно-инструментальном ансамбле смешанного состава.

#### *А. Вивальди. Концерт «Зима» (I часть)<sup>21</sup>*

Партитура создана для солирующей скрипки и ансамбля «Zabava-international» в 2021 г. (переложение выполнено Чэнь Шэнцун под руководством доцента О. А. Немцевой).

Концерт «Зима» завершает цикл А. Вивальди «Времена года». Каждый из концертов имеет развернутую литературную программу, изложенную в сонетах: «Весна», «Лето», «Осень», «Зима». В первой части концерта композитор представляет ремарки, которые поясняют художественный образ: здесь изображается то, как стучат от холода зубы, как притоптывают ногами, чтобы согреться и др.

Первая часть концерта «Зима» объединяется единым фактурно-ритмическим фоном, состоящим из равномерного повторения восьмыми длительностями одного или нескольких голосов фактуры у различных

---

<sup>21</sup> Инструментальный ансамбль [Электронный ресурс] : учеб.-метод. пособие для специальности 1-18 01 01 Народное творчество (по направлениям), направления специальности 1-18 01 01-02 Народное творчество (инструментальная музыка), специализации 1-18 01 01-02 01 Инструментальная музыка народная / Составители О. А. Немцева, В. В. Старикова, Е. Н. Волюнец. – Минск : БГУКИ, 2022. – С. 19-32.

инструментов ансамбля. Сама фигура (или сегмент) представляет собой репетицию одного звука четырьмя восьмыми, сочетание которых может быть, как по вертикали, так и по горизонтали, передавая ощущение пронизывающей зимней стужи. В основе построения формы лежит комбинаторный принцип.

Поскольку в фактуре партитуры партия цимбал в отдельные моменты выполняет роль генерал-баса (чембало), то рекомендуется использовать игру *col legno*. В случаях дублирования цимбалами партии скрипок, следует добиваться идентичности штрихов и артикуляции без излишних обертонов. Басовая партия у гитары-бас дана в укрупнении, что обусловлено слишком разным звучанием акустического и электрифицированного баса. Сложностью данного переложения является достижение одинаковой артикуляции в группе скрипок, цимбал, партии аккордеона в эпизодах *Tutti*.

*К. Сен-Санс. Симфоническая поэма «Пляска смерти»<sup>22</sup>*

Партитура создана для солирующей балалайки и ансамбля «*Zabava-international*» в 2021 г. (переложение выполнено Б. Янушиком под руководством доцента О. А. Немцевой). В основу партитуры легло совмещение симфонической оригинальной версии К. Сен-Санса со свободным переложением для балалайки и фортепиано (обработка Н. и Д. Осиповых, исполнительская редакция П. Нечепоренко).

Пляска смерти или Макабр – это популярный сюжет аллегорической живописи эпохи Средневековья. На картинах этого жанра изображены танцующие люди разных сословий и возрастов, ведомые Смертью в вырытую могилу. Смысл у аллегории крайне прост – перед смертью все равны, и никто не сможет ее избежать. Образ смерти обычно показан в изображении одного или нескольких скелетов, часто с музыкальным инструментом в руках, поскольку именно музыка ассоциировалась со скоротечностью жизни и смертью. В XVII в. пляски смерти почти исчезли из европейского искусства, и интерес к ним в музыке и живописи вновь возникает в эпоху романтизма.

Оригинальная тональность симфонической поэмы (*g-moll*) изменена (*a-moll*), что обусловлено строем и диапазоном балалайки. В балалаечную партию вошли наиболее значимые мелодические линии, а также нотный материал из партии солирующей скрипки. Отметим, что смычковая природа симфонического оркестра в совокупности с вибрацией создает ощущение непрерывного легато необычайной теплоты во всех регистрах. Помимо этого, у скрипок часто встречается использование пассажной техники в пределах одного движения смычка, где абсолютно отсутствует атака звука и незаметна смена позиций, что, по сути, недоступно щипковым инструментам. Балалайка

---

<sup>22</sup> Там же. С. 33 – 56.

совершенно не приспособлена к исполнению кантилены в высоком регистре и в большинстве случаев октавные переносы лишают такие эпизоды неповторимого очарования. Поэтому музыкальный материал, который исполняет балалайка, в партитуре иногда дублируется в других голосах.

Форму поэмы можно определить, как трехчастную, состоящую из экспозиционного, разработочного и репризного разделов. В построении формы просматриваются черты сонатности (наличие двух тем, которые проводятся в заключительном разделе в контрапункте, полноценная разработка с введением новой темы).

Во вступлении в партии балалайки и цимбал-прима передается звон колокола, доносящегося издали, знаменующего собой приближение полночи и появление Смерти, что требует слаженного звучания и унификации звукоизвлечения. Далее в партитуре используется звукоизобразительный прием, ассоциирующийся с настройкой инструмента – попеременное звучание чистой и уменьшенной квинты. Тритон в Средневековье получил устойчивую семантику, связанную с inferнальной сферой. В «тритоновой настройке» (партия балалайки и аккордеона), которая появляется в поэме неоднократно, необходимо передать образ пронзительного, дребезжащего инструмента, который должен разбудить и поднять мертвых из своих могил. В поэме реализованы построения типа *solo – tutti*, что требует единства штрихов и артикуляции в партии балалайки, аккордеона, группе скрипок и цимбал.

В экспозиционном разделе реализовано замкнутое круговое движение, воплощающее идею хоровода Смерти, что требует метроритмического единства в ансамбле. Разработочный раздел по объему представляет собой промежуточный вариант: он сокращен по отношению к оригиналу и расширен в сравнении с транскрипцией для балалайки. В разработке можно выделить две волны и предыкт. Тема *b* предстает в новом облике – она звучит у балалайки на фоне арпеджированных аккордов цимбал-альт как завораживающая песня Смерти. Возникает диалог, где балалайке отвечает то дуэт цимбал-прим и аккордеона, то струнная группа (скрипки), что требует избирательно подхода к динамике. Вторая волна развития представляет собой достаточно большой раздел разработки. Для нее характерны следующие приемы: мотивная работа, построенная на элементах тем и их контрапунктическом соединении.

После мощной кульминации наступает длительная зона кадансирования, переходящая в доминантовый предыкт. Появление «тритоновой настройки» создает эффект ложной репризы. Репризный раздел начинается с ансамблевого *tutti*, где в контрапункте проводятся темы *a* и *b*. Драматургия репризы выстраивается по принципу нагнетания, ускорения общей пляски. Это подчеркивается усиленной звучностью ансамбля и *stringendo*. Кода начинается с

внезапной остановки дьявольской пляски на шестой ступени лада, что подчеркивает эффект прерванного действия. Соло балалайки имитирует крик петуха, тремоло струнных передает игру утреннего света, октавный «колокольный звон» в партии цимбал знаменует окончание ночи, а «разбросанные» по ансамблю мотивы темы рисуют прячущихся скелетов.

### *Современная камерно-инструментальная музыка*

Тембровая драматургия народно-инструментальной музыки конца XX – XXI вв. определяется усложнением музыкального языка и переосмыслением инструментальных составов, придающим музыке для народных инструментов особую звуковую ауру. В оригинальном репертуаре для народных инструментов появляются многочисленные композиции атонального, атематического, серийного и пуантилистического плана, где выстраиваются звуковые линии с более утонченным и развитым контуром (звуковысотным, ритмическим, фактурным). В музыке актуализируется система «модерн-интонирования» («вибрато», «стерео-пульсация», «кластеры», «раздвоение унисона», «эффекты перкуссии», «игра воздухом», «игра тембрами», «эффекты микродинамики» и др.), используются новые эффекты, максимальная детализация штрихов, приводящая к особой экспрессии. Знаковой тенденцией становится переосмысление звуковой драматургии, например, ступенчатое насыщение тембровой гаммы за счет использования различных приемов игры. Тембровые соотношения становятся одним из факторов развития музыкальной мысли, что обуславливает поиски композиторов в области нетрадиционных темброво-инструментальных сочетаний.

#### *В. Курьян. Концертино<sup>23</sup>*

В конце XX в. в репертуаре для белорусских цимбал обнаруживают себя многочисленные опыты освоения «авангардного» звукового пространства. Первым сочинением подобного плана явился Концерт для цимбал с оркестром В. Курьяна, написанный в 1989 г. В начале XXI в. В. Курьян на материале концерта создал «Концертино» – его более компактную и лаконичную версию для цимбал и камерного оркестра, которые в практике народно-ансамблевого исполнительства распространены шире. Партитура создана для солирующих цимбал и ансамбля «Zabava-international» в 2021 г. (переложение выполнено Е. Кундиковой под руководством доцента О. А. Немцевой).

Стиль письма В. Курьяна является новаторским, благодаря обновлению тембров и введению новых приемов звукоизвлечения. Так, композитор предложил «засурдинить» при помощи тесьмы всю правую подставку цимбал,

---

<sup>23</sup> Там же. С. 60 – 80.



что позволило исполнителю играть в быстром темпе сухим приглушенным звуком. Во второй части мелодия исполняется посредством скольжения ключа для настройки цимбал по струне правой руки (прием «гавайская гитара») и игры щипком левой руки на той же струне. Широко в данном сочинении применяются звукоизобразительные приемы. Например, в первой части нотированы интонации, подражающие звукам скорой помощи и биению сердца человека. В третьей части представлен новый тематический материал сурового механистического характера в сложном переменном размере (11/8), который расшифровывается как  $2/4 + 3/8 + 2/4$ . В том же сурово-сосредоточенном характере вступает тема солиста, причем мелодия постепенно развертывается, охватывая все больший диапазон: от секунды через терцию и кварту до септимы.

### *П. Хоугтон. В Янтаре (Танец)<sup>24</sup>*

Партитура создана для ансамбля «Тутти» в 2020 г. (переложение выполнено А. Курсом под руководством доцента Л. А. Суховаровой). Представленная партитура – это первая часть сюиты «В янтаре», которая в оригинале написана для классической гитары и камерного оркестра австралийским композитором авангардного направления. Произведение представляет собой зарисовку образов-состояний, что требует тембральной игры, использования сонорных приемов, а также владения всем комплексом средств ансамблевой исполнительской выразительности.

Сложность данного произведения заключается в адекватном донесении контрапунктически выстроенных мелодических линий, ярко выраженной полиритмии и полиметрии, которая отличает не только сопоставление партий солиста и ансамбля, но и голоса внутри ансамблевой фактуры. При исполнении данной пьесы необходимо приблизить звучание аккордеонов к струнным смычковым инструментам, в том числе, имитируя специфические приемы звукоизвлечения – *pizzicato*, *arco*, *col legno*. Это возможно при условии четкой дифференциации туше и артикуляции. Особое внимание следует уделить динамическому балансу между партией солиста и ансамбля, а также построению исполнительской формы сквозного развития.

### *А. Белошицкий. Сюита № 3 («Испанская»): 1, 2, 7 чч.<sup>25</sup>*

Сюита № 3 («Испанская») для баяна посвящена памяти Федерико Гарсия Лорки, знаменитого испанского поэта XX века (другое название сюиты «Из поэзии Ф.Г. Лорки»). Музыкальными средствами композитор воссоздает

---

<sup>24</sup> Там же. С. 81 – 100.

<sup>25</sup> Там же. С. 101 – 144.

прекрасные пейзажи Испании, дополняя общую картину ритмами народных танцев. Партитура была написана в 2021 г. для ансамбля «Караван» (переложение М. Зубка под руководством старшего преподавателя Е.Н. Волинец). Художественно-выразительные возможности ансамбля наиболее ярко раскрываются в трех частях сюиты: «Интрада. Альбока», «Древняя крепость», «Саета».

Прозрачная оркестровая фактура «Интрады» позволяет услышать тембровый колорит каждого инструмента ансамбля. Выразительность музыки подчеркивается гибкой динамикой, специфическими приемами игры (*pizz.*, игра с сурдиной у струнных) и разнообразием штрихов.

Музыкальный материал части «Древняя крепость» выстроен в форме диалога: призывные интонации баяна чередуются с размеренным монологом альтовых цимбал, имитирующих раскачивание колокола, а ритмическое остинато придает музыке особую таинственность.

«Саета» – заключительная часть сюиты, пронизанная стремительным и динамичным движением. Исполнение этой части требует предельной собранности, метроритмической точности, виртуозности и экспрессии.

### ***Народные обработки***

Жанр обработки вошел в народно-инструментальный оригинальный репертуар в конце XIX в. Изначально творческие методы, которые применяли авторы, опирались на унифицированную схему построения музыкальной формы и стереотипное изложение материала. Таковы, например, «классические» обработки В. Андреева, П. Каркина, Ф. Нимана, А. Туренкова, Н. Фомина (для балалайки, домры, народного оркестра), А. Данилова, Ю. Казакова, В. Кузнецова, И. Матвеева, В. Мотова, А. Суркова, А. Шалаева (для баяна), И. Жиновича, Д. Каминского, С. Новицкого (для цимбал) и др.

Активные процессы академизации народно-инструментального искусства способствовали более глубокому «переинтонированию» композиторами музыкального фольклора и расширению жанрового спектра произведений. Появляются многочисленные фантазии, рапсодии, концертные пьесы, музыкальная ткань которых усложнена. В оригинальном репертуаре популярными становятся миниатюры в народной манере. Появляются концертные пьесы, фантазии, парафразы, импровизации на фольклорные темы и стилизованные авторские фольклорные темы, в которых музыкальный материал отличается внешней эффектностью и (или) ориентирован на показ колористических приемов игры. Ощущение фольклорности часто достигается посредством сюитно-рапсодического типа драматургии, определяющего преобладание принципа нанизывания мелодий в музыкальной форме,

приоритет вариационного метода развития с акцентом на орнаментальном, тембровом, фактурном расцвечивании тематизма и др.

*А. Кремко. Цячэ вада ў ярок<sup>26</sup>*

Партитура создана для ансамбля «Zabava-international» в 2021 г. (переложение выполнено Е. Кундиковой под руководством доцента О. А. Немцевой). В оригинале пьеса написана для белорусского народного оркестра. В переложении оригинальная фактура была несколько видоизменена в свете нехватки инструментальных ресурсов ансамбля для заполнения вертикали. В партии аккордеона эпизодически звучат мелодические линии, которые в партитуре для оркестра были поручены деревянным духовым, специфику артикуляции которых необходимо учитывать в процессе исполнения. Цимбалы-альт в открытых фрагментах замещают партию литавр, что требует необходимой звучности без обилия обертонов. Необходимым условием успешного исполнения данной пьесы является метроритмическая стабильность в басовой и аккомпанирующих партиях. Сложность данного переложения для ансамбля, в состав которого входит скрипичная группа (1 первая скрипка, 2 вторых скрипки, 2 третьих скрипки), заключается в частой смене тональностей с большим количеством ключевых знаков. Данная особенность сочинения требует детальной работы над чистотой интонации и гибкостью фразировки.

*А. Шалов. Концертная пьеса*

*на тему шуточной плясовой «Эх, сыпь, Семён!»<sup>27</sup>*

Партитура создана для солирующих цимбал и ансамбля «Zabava-international» в 2021 г. (переложение выполнено С. Яценко под руководством доцента О. А. Немцевой). В оригинале сочинение написано для балалайки и фортепиано. Пьеса создана А. Шаловым с учетом природы балалайки, что создает определенные сложности при адаптации бряцанья, тремоло, пиццикато левой рукой и др. к исполнительской специфике цимбал.

В данной обработке воплотился неповторимый индивидуальный «шаловский» стиль, который поражает необыкновенной творческой фантазией и мастерством тематического развития. «Эх, сыпь, семен!» представляет большой интерес как педагогический материал, но при этом имеет концертную направленность.

---

<sup>26</sup> Там же С. 148 – 160.

<sup>27</sup> Там же С. 161 – 172.

Лезгинка – народный кавказский танец, характерными чертами которого являются резкие, четкие движения и выпады, что служит демонстрацией мужества и духа исполнителя. Размер 6/8, быстрый темп, мелодия динамичная и четкая.

Партитура создана для солирующего баяна с ансамблем «Караван» в 2020 году (переложение выполнено М. Зубком под руководством Е.Н. Волынец). В оригинале произведение написано для баяна и относится к произведениям повышенного уровня сложности. Музыкальный язык пьесы характеризуется подчеркнутой угловатостью и эмоциональным напором, что требует от исполнителей четкой артикуляции, точного чувства метроритма и виртуозной техники. Произведение используется как в учебном, так и в концертном репертуаре коллектива.

### *Эстрадные композиции*

В настоящее время в народно-ансамблевом репертуаре появляется все больше эстрадных композиций, созданных в жанрах легкой музыки и с использованием джазовой стилистики. Репертуар такого рода отличает самостоятельность творческой позиции исполнителя, который часто выступает соавтором музыкальных произведений. Динамика, агогика, артикуляция, штрихи и тембровая экспрессия отображены композитором в нотной записи лишь частично, поэтому данные средства выразительности наиболее подвержены изменениям со стороны участников ансамбля, а их вариативное применение способствует индивидуализации исполнительской трактовки художественного образа. Эстрадным композициям особенно присуща многофункциональность и взаимодополняемость средств исполнительской выразительности, а также зависимость характера их применения от стилистического фактора, что в комплексе выступает основным средством создания образа, характеризуя художественный аспект исполнительского мастерства.

Отбор средств исполнительской выразительности отталкивается от необходимости решения ряда общемузыкальных, инструментальных (специфических конкретного музыкального инструмента) и индивидуальных (исполнение конкретного сочинения) художественных задач, что вызывает необходимость осмысления инструментальной специфики – закономерностей звукообразования, приемов игры на инструментах биг-бэнда и переносе особенностей интонирования и звукоизвлечения в область народно-инструментального исполнительства.

---

<sup>28</sup> Там же С. 173 – 179.

*Г. Гудвин. Моцарт: Симфония № 40, g-moll*<sup>29</sup>

Партитура создана для ансамбля «Tutti NEXT» в 2021 г. (переложение выполнено В. Гусейновой под руководством доцента О. А. Немцевой). В фактуру введены: фортепиано, ритм-гитара, ударная установка, перкуссия. В оригинале пьеса написана для духового Биг-бэнда. Сочинение представляет собой джазовую импровизацию на тему первой части Симфонии № 40 В.-А. Моцарта. Г. Гудвин с необычайным мастерством показывает основную тему, соблюдая каноны ее тембрального решения, однако немного видоизменяя ритмику и линию баса, затем использует традиционную для джазовых импровизаций форму вариантного изменения основной темы. Хотя аккордеоны тембрально близки духовым инструментам, однако достичь красочной палитры инструментального решения оригинала возможно лишь при условии использования готовых тембров-регистров и специфики джазового интонирования. Участники ансамбля могут немного варьировать ритмику, артикуляционно-штриховую основу, использовать специфические сонорные (вибрато, кластеры, глиссандо) и шумовые приемы игры, джазовые эффекты («false fingerings», «sub-tone», «flater», «bend», «shake» и др.), экспериментировать в применении тембровых оттенков. Сложность заключается в соблюдении артикуляционного и штрихового единства.

Специфика исполнения этого сочинения ориентирована на передачу импровизационности и ритмической действенности музыкального материала. Среди основных средств создания художественного образа – ритмическое чувство свинга; особенности джазовой фразировки (тернарность, «блуждающие акценты»); соотношение метрического пульса и акцентуации, где каждый из типов акцентов («beat», «for beat», «off beat», «kick beat») отличается друг от друга по интенсивности и техническому исполнению; закономерности синкопирования и артикулирования; ориентация на звуковой прообраз (имитация звучания духовых инструментов); умение передать характерную манеру исполнения.

*Р. Молиелли. Клуб танго*<sup>30</sup>

Партитура создана для ансамбля «Tutti NEXT» в 2022 г. В фактуру введены фортепиано и ударная установка. Данная пьеса – это вторая часть сюиты «Картинки Нью-Йорка», написанной композитором для солирующего саксофона и симфонического оркестра. По стилю произведение перекликается с Nuevo tango А. Пьяццоллы и сочинениями Р. Гальяно. В произведении много сонорных (ударно-шумовых приемов) игры, исполнение которых требует

---

<sup>29</sup> Там же С. 183 – 203.

<sup>30</sup> Там же С. 203 – 224.

метро-ритмической точности и артистической подачи. Характерная, запоминающаяся тема должна быть исполнена в разных партиях с одинаковой артикуляцией, что требует дополнительной работы над штрихами и меховедением. В среднем разделе формы важно использовать прием сбережения исполнительских средств, чтобы сохранить динамические и художественные резервы для кульминации

### ***Тема 10. Концертная, конкурсная и фестивальная деятельность***

Инструментальный ансамбль – это особая среда, предоставляющая самые широкие возможности для творческого развития. Деятельность любого, в том числе учебного коллектива, не может быть ограничена репетиционным процессом, поэтому неотъемлемой частью планирования работы ансамбля является участие в концертных и конкурсно-фестивальных выступлениях. Успех развития любого коллектива во многом зависит от выступлений, которые способствуют дальнейшему совершенствованию и дают толчок к прогрессу инструментального ансамбля. После успешных выступлений начинает выявляться творческий почерк коллектива, особенности его репертуара, творческое кредо его участников.

Само понятие «концерт» (от лат. *concerto* – состязаюсь) – публичное исполнение музыкальных произведений по заранее составленной и выученной программе. Выступление является качественным показателем всей организационной, учебно-творческой, воспитательной работы как педагога-руководителя, так и участников инструментального ансамбля. По выступлению судят о сильных и слабых сторонах их деятельности, об умении концентрировать свое внимание, о творческих, технических и художественных возможностях, о том насколько правильно и с интересом подобран репертуар.

В. Бычков пишет, что вся продолжительность концертного выступления разбивается на три этапа. Первый этап включает в себя три фазы – сам выход, поклон зрителям и последняя проверка инструментов. По своему эстетическому воздействию этап этот не менее важен, чем само исполнение и напрямую выполняет функцию эстетического воспитания слушательской аудитории. Особое значение играет общность и слаженность выхода музыкантов на сцену, синхронность ансамблевого поклона, что целесообразно закреплять в репетиционных условиях.

На втором этапе немаловажное значение для музыкального и эстетического восприятия ансамбля имеет расположение ансамблистов на сцене. При огромной вариативности существующих инструментальных ансамблевых форм, следует отметить общие для всех составов правила «посадки» на сцене. Первое, что необходимо учитывать – это акустический

фактор: музыканты должны в первую очередь хорошо слышать друг друга. Второе необходимое условие – это визуальный фактор: музыканты должны быть хорошо видимы зрителям, а также иметь возможность визуального контакта друг с другом. Такое взаимодействие создает условия для общения, возникновения разнообразных кинетических и драматургических действий, а также проявления сценической активности, что в целом обогащает образное содержание музыки, придает ей игровое начало. Поэтому на сцене рекомендуется рассаживаться полукругом, что позволяет реализовать как акустический, так и визуальный эффект.

Третий этап – уход исполнителей со сцены делится на три фазы: поклон после исполнения, сам уход и повторный выход на сцену. Необходимо подчеркнуть важность идентичности эмоционального состояния, в котором будет произведен поклон с тем образным строем, в котором было исполнено музыкальное произведение. Ансамблистов необходимо воспитывать выполнять эстетические жесты, синхронно исполнять поклон, красиво принимать цветы. Все сопроводительно-сопереживательные процессы, характерные для коллективного творчества, протекающие параллельно с музыкальным исполнением, следует рассматривать как неотъемлемый сценический элемент. Следует обратить пристальное внимание на развитие и закрепление немзыкальных средств воздействия исполнителей на публику, к которым относятся кинетические движения музыкантов на сцене – жесты и мимика, которые, будучи эстетически согласованны с образным содержанием музыки содействуют выражению музыкальной мысли, дополняют уровень слухового восприятия.

Мимические процессы имеют как положительное, так и отрицательное значение, обусловленное их соподчиненностью художественному образу. Применение мимической контрастности способствует проявлению игрового начала в музыке. Отрицательное значение мимического сопереживания приобретает с чрезмерностью внедрения данного процесса, его искусственностью и несогласованностью с музыкальным содержанием. Занятия по формированию мимического аппарата должны быть естественными и регулярными, воспитывая как чувство эстетической дозволенности, так и помогая раскрытию внутреннего мира ансамблистов.

К кинетическим процессам относятся все движения исполнителей на сцене, разделяющиеся на положительные и отрицательные, в зависимости от их функциональности. Положительность кинетических сопроводительно-сопереживательных процессов определяется с одной стороны целесообразностью и органичностью их применения, с другой движения обладают способностью к пробуждению эмоциональных переживаний у

исполнителей. Отрицательное значение кинетические процессы приобретают в связи со своей рефлекторностью: закусывание губ, гримасничанье, шарканье ногой, раскачивание корпуса, и другие подобные малоэстетичные движения лица и тела, не имеющие ничего общего с музыкой.

К сопроводительно-сопереживательным процессам относится и всё то многообразие шумов, которое возникает в исполнительском процессе как-то стук по рычагам регистров (в соответствующем музыкальном контексте), удары по корпусу инструмента, использование воздушного клапана, стук по клавишам, свист, а также вписанные в партитуру речевые аффекты. Правомочность применения всех этих средств оправдана их изначальной заложённостью в партитуре, сознательностью в использовании. Отрицательное значение шумы приобретают как фактор, нарушающий восприятия музыкального процесса, особенно при звукозаписи. Необходимость корректировать данные процессы в репетиционных условиях, в связи с их значимостью в исполнительском процессе.

Необходимость творческого начала в коллективном исполнительском процессе следует рассматривать как консолидирующий фактор. К условиям, наличие которых позволяет говорить о возможности проявления в ансамблевом исполнительстве творческого импульса, относятся: а) наличие творческой индивидуальности у каждого члена ансамбля; б) синтез всех творческих индивидуальностей в ансамбле на основе взаимопонимания; в) способность к валентности и открытости в общении со своими партнерами по ансамблю. Для исполнителей выступающих на сцене, кроме того, существует также дополнительный стимулятор творческой энергии – общение со зрителями. Находясь вне внутреннего мира музыкантов, фактор присутствия большого количества публики в зале является важнейшим стимулом, необходимейшим катализатором исполнительского потенциала ансамблистов<sup>31</sup>.

Помимо насыщенной концертной жизни, в настоящее время, как справедливо отмечает В. Старикова<sup>32</sup>, происходит активное распространение конкурсной практики, огромной популярностью пользуются детские и юношеские исполнительские конкурсы самых разных видов, статусов, уровней и масштабов: от городских, зональных и областных до республиканских и международных. В периодической печати, освещающей вопросы музыкальной культуры, искусства и образования, исполнительским конкурсам посвящается

---

<sup>31</sup> Бычков, О. В. Формирование ансамблевой техники музыканта-исполнителя : метод. рекомендации / О. В. Бычков. – СПб. : С.-Петерб. гос. ун-т культуры и искусств, 2005. – 24 с.

<sup>32</sup> Старикова, В. В. Конкурсная практика в деятельности народно-инструментальных ансамблей / В. В. Старикова // Культура: открытый формат - 2015 (библиотечное, библиографическое и книговедение, искусствоведение, культурология, музееведение, социокультурная деятельность) : сб. научных ст. / Белорусский государственный университет культуры и искусств. - Минск, 2015. - С. 205-208.



большое внимание, ведутся дискуссии, свои позиции выражают известные музыканты, деятели музыкальной культуры и образования – члены жюри, профессора музыкальных вузов, руководители учебных заведений и учреждений культуры и т.д. Дискуссии на конкурсную тематику порой приобретают острополемический характер, различия, а нередко и столкновения позиций объясняются значительным количеством и сложностью накопившихся в этой сфере вопросов и проблем, однако зачастую в подобных полемиках внимание сосредоточено на индивидуальных исполнителях. Обратимся к влиянию конкурсной практики на становление и развитие народно-инструментальных ансамблей.

История музыкальных конкурсов начинается еще в античные времена. На протяжении своего развития конкурсы, кроме соревновательной составляющей, включали также культурный обмен: репертуар, исполнительские тенденции, знакомство с национальными инструментами, особенностями музыкального языка представленного региона и т.д. В конце XX – начале XXI вв. традиция проведения международных музыкальных конкурсов приобрела регулярный и повсеместный характер. Столь динамичное развитие и распространение музыкальных конкурсов повлияло на само музыкальное исполнительство, и в частности, на народноинструментальное исполнительское искусство.

На протяжении XX века активно развивались три народно-инструментальные направления: сольное, ансамблевое и оркестровое. Однако на современном этапе ансамблевая форма творчества приобрела лидирующие позиции в народно-инструментальном исполнительстве. В каждом учебном заведении, доме творчества существуют народно-инструментальные ансамбли смешанного типа. Участие, а тем более победа, имеют большое значения для развития коллектива. Так, российский исследователь Г. В. Палашкина предлагает рассматривать конкурсы исполнительского мастерства, во-первых, как один из этапов развития профессионализма будущих артистов, так как они выявляют индивидуальные способности, творческие возможности исполнителей, стимулируют мотивацию достижения; во-вторых, как публичную, открытую, общественно значимую форму становления и развития исполнительского мастерства, которая способствует развитию творческой личности и навыков профессиональной деятельности артиста; в-третьих, как метод активного обучения и воспитания, а также самообразования учащихся; в-четвертых, как школу повышения квалификации педагогов, своеобразный смотр подходов к обучению и воспитанию студентов учебных заведений, способ стимулирования педагогического творчества; в-пятых, как мощное средство мотивации для саморазвития всех действующих лиц конкурса – участников, членов жюри, организаторов, сопровождающих лиц,

педагогических коллективов конкурсных площадок и др. Зачастую организаторами и руководителями народно-инструментальных ансамблей становятся молодые исполнители-выпускники, стремящиеся к новым исполнительским высотам, однако не всегда знакомые с системой организации конкурсов. Обратимся к регламенту конкурсов, подходящих для участия народноинструментальных ансамблей.

В современной практике конкурсы зачастую имеют довольно схожие положения и включают несколько номинаций: сольные исполнители, однородные и смешанные ансамбли, оркестры. Ансамблевая номинация преимущественно проходит в один тур. Регламент выступления на разных конкурсах варьируется от 10 до 20 минут. Требования к исполняемой программе не всегда схожи, но зачастую конкурсные требования включают исполнение разнохарактерной программы, иногда с обязательным включением произведения автора страны участника.

Процесс подготовки начинается с выбора программы, которая максимально должна показать коллектив с лучшей стороны. Далее следует период подготовки. Этот период ансамбль работает с полной отдачей сил и с такой заинтересованностью и напряженностью, которые просто не достигаются без этого особого стимула. Кроме самого конкурсного выступления, ансамблисты могут побывать на концертах, проходящие в рамках конкурса, на конкурсных выступлениях других участников. Посещение конкурсных номинаций и прослушивание выступлений других исполнителей позволяют составить общую картину ансамблевого исполнительства на всех уровнях обучения и профессионального становления от сельской музыкальной школы до лучших столичных учебных коллективов. Круглые столы, конференции, проходящие в рамках конкурсов позволяют поучиться у профессионалов и поделиться опытом по основным направлениям в методике, педагогике, подборе репертуара. Участие в конкурсе ведет к установлению творческих и деловых контактов между творческими коллективами, государственными и общественными организациями; возрождению, сохранению, развитию исполнительского искусства; знакомству с образцами национальной культуры и искусства различных стран; привлечению к сотрудничеству с творческими коллективами ведущих специалистов культуры и виднейших деятелей искусств; повышению профессионального уровня творческого коллектива. В результате у каждого участника без исключения, вне зависимости от наград и дипломов, происходит огромный скачок в развитии. Благодаря участию в соревновании появляется шанс усовершенствовать собственную программу взаимодействия в коллективе, имея в виду аспекты оценочной работы жюри и новые проблемы музыкального плана, которые возникают в данной связи перед

ансамблем. Участие в конкурсе любого ансамбля способствует повышению исполнительского уровня коллектива, так как конкурсное выступление более ответственно, чем концертное, и требует более длительной и детальной работы над программой. В случае победы (1 место, Гран-При), кроме всех вышеперечисленных плюсов от участия в конкурсе, победителя приглашают на оплачиваемые сольные концерты. Иногда члены жюри, являющиеся зачастую организаторами других конкурсов и фестивалей, приглашают на выгодных условиях ансамбль в свои проекты.

Примером такого продвижения можно назвать ансамбль «Лирица». Начав свой путь в небольшом городке Гомельской области, ансамбль стал филармоническим коллективом и одним из самых известных и востребованных народно-инструментальных коллективов республики. Инструментальный ансамбль «Лирица» начинал свой творческий путь в сентябре 2000 года в городе Речица Гомельской области. В состав ансамбля вошли профессиональные музыканты: Трофим Антипов (баян), Елена Сочнева (цимбалы); Андрей Сочнев (балалайка-контрабас). С 1 ноября 2004 года этот высокопрофессиональный коллектив является штатным коллективом государственного учреждения «Гомельская областная филармония». Однако получению звания филармонического коллектива предшествовала длительная концертная и конкурсная деятельность, прославившая этот ансамбль в нашей республике и за ее пределами:

- декабрь 2000 г. – победа на II областном фестивале оркестров и ансамблей струнных народных инструментов «Мелодии родного края» им. Г.И. Жихарева, диплом лауреата с присуждением премии «Гран-при»;
- апрель 2001 г. – коллектив стал победителем международного музыкального Фестиваля-конкурса «Петро-Павловские ассамблеи гармоники» в г. Санкт-Петербург (1 премия);
- декабрь 2001 г. – ансамбль стал лауреатом X Международного фестиваля аккордеонной музыки г. Пшемысль, Польша (2 премия);
- февраль 2003 г. – ансамбль победитель IV Международного конкурса «Играй, баян» в г. Ржеве, Россия (1 премия);
- май 2003 года «Лирица» – дипломант 40-го Международного конкурса аккордеонистов в г. Клингенталь, Германия (4 премия);
- в 2003 году (28-30 ноября) в г. Гомеле проходил III Областной музыкальный фестиваль-конкурс оркестров и ансамблей струнных народных инструментов им. Г.И. Жихарева. Коллектив стал лауреатом конкурса с присуждением премии «Гран-при»;

- в 2003 году (3-6 декабря) в г. Пшемысль (Польша) проходил XII Международный конкурс аккордеонной музыки, где «Лирица» была удостоена 1 премии;
- апрель 2004 года – коллектив «Лирица» стал абсолютным победителем на VI Международном конкурсе г. Санок, Польша (1 премия) и получает главный приз конкурса – сольный концерт в г. Хельм (Польша).

При неоднозначной оценке влияния музыкальных конкурсов на развитие исполнительства, можно утверждать, что конкурсы играют существенную роль в развитии самого ансамбля и в формировании имиджа коллектива. Успешное участие в конкурсе способствует расширению контактов как на государственном, так на негосударственном уровнях, определённому влиянию на формирование достойного имиджа своей страны, превнесению и обогащению новыми формами ансамблевого музицирования, обновлению репертуара и мн. др..

### **3. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ**

#### **3.1. Методические рекомендации по организации учебного процесса по учебной дисциплине «Инструментальный ансамбль»**

Исполнительство в инструментальном ансамбле имеет свою специфику в организации репетиционного процесса и планировании учебной работы. Особенность деятельности в инструментальном ансамбле заключается в ее многомерности, предопределяющей необходимость решения разнообразных проблем, связанных с музыкальным исполнительством, педагогическими и творческими формами профессиональной деятельности. Руководителю ансамбля желательно подбирать в состав участников приблизительно одного профессионального уровня, поскольку выбор репертуара и темп репетиционной работы напрямую будет зависеть от исполнительских умений и навыков ансамблистов. Как и в любом небольшом коллективе, в инструментальном ансамбле должен быть лидер, что представляется особенно важным при организации самостоятельной и управляемой самостоятельной работы студентов, а также в ходе работы над средствами исполнительской выразительности и создания художественной интерпретации.

Б. Караев указывает, что при проведении репетиций руководителю следует руководствоваться следующими правилами:

- неуклонно требовать от участников ансамбля соблюдения дисциплины (например, сохранять молчание и не играть во время пауз, слушать указания, если даже они адресованы другому);
- 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;
- настойчиво добиваться намеченной цели, диктовать свою волю, но вместе с тем не требовать невозможного, учитывать специфику возраста и степень профессиональной подготовленности;
- требовать точного выполнения всех указаний, содержащихся в нотах;
- 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;
- не работать долго с одним исполнителем или даже с группой – это расхолаживает других и рассеивает внимание;
- 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;

– 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. 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 участников ансамбля потребуются 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. Исходным ориентиром в выборе тех или иных исполнительских приемов всегда должно быть эмоционально-образное содержание музыки. Техничен 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.

Главное в работе инструментального ансамбля заключается в том, что ансамблист должен свободно владеть всеми исполнительскими средствами сольного исполнительства, которому он обучается в классе по специнструменту, но при этом искусно сочетать индивидуальные приемы игры с манерой игры своего партнера или партнеров. Участникам инструментального коллектива следует не только свободно владеть своей партией, но и отчетливо представлять партию своего партнера. Это значительно расширяет горизонт видения и понимания нотного текста всеми участниками. Возникает органичное единство, когда ощущения каждого ансамблиста сливаются в единое живое ансамблевое искусство<sup>33</sup>.

Самостоятельная работа по учебной дисциплине «Инструментальный ансамбль» включает в себя: изучение ансамблевых партий и создание инструментовок (переложений) музыкального материала. Систематизировать данную работу можно путем методического анализа, изучения учебных, методических и научных публикаций из перечня основной и дополнительной литературы, ансамблевых партитур.

Несомненную пользу в улучшении качества самостоятельной подготовки принесет просмотр и анализ аудио и видео материалов, а также посещение концертов мастеров ансамблевого искусства, с дальнейшим обсуждением исполненной программы и анализом особенностей исполнительского стиля. Огромным стимулом самостоятельной работы является личное участие в концертных и конкурсно-фестивальных мероприятиях.

Непосредственно самостоятельная работа по подготовке программы должна строиться по следующему алгоритму:

- зрительное изучение партии, эскизное проигрывание;
- выбор аппликатуры, ее фиксация в нотах (при необходимости);

---

<sup>33</sup> Караев, Б. К. Методика работы с ансамблем : учеб-метод. пособие / Б. К. Караев. – СПб. :СПГИК, 2015. – С. 12-14.

- работа над нотным текстом;
- выбор средств исполнительской выразительности, определение характера их применения;
- изучение партий других участников ансамбля в ракурсе включения собственной игры в общее ансамблевое звучание;
- создание художественной интерпретации в ансамбле.

Важными являются вопросы соблюдения профессиональной гигиены. Например, необходимо следить за состоянием своих личных инструментов, посадкой и постановкой; не следует играть слишком громко и эмоционально на первых этапах работы над музыкальным произведением, поскольку это притупляет слух и внимание, снижает продуктивность и затрудняет работу над синхронностью звучания; необходимо работать над концентрацией внимания, волей и слуховым самоконтролем; нужно стремиться преодолевать технические трудности спокойно, проявляя выдержку и владение собой. Нельзя переутомляться эмоционально и физически перед началом репетиции и перед концертным выступлением. Чтобы больше сосредоточиться на тех исполнительских задачах, которые ставились на репетициях, желательно перед выступлением ограничить контакты и взаимодействия, которые могут ухудшить эмоциональное состояние участников коллектива.

Принципы создания инструментовок для смешанного ансамбля народных инструментов предлагаются В. Стариковой<sup>34</sup>. В частности отмечается, что инструментовка произведения для любого исполнительского состава и, в частности, смешанного ансамбля народных инструментов предполагает определенный порядок в работе: выбор произведения для инструментовки с учетом возможности переосмысления фактуры инструментуемого произведения в ансамблевую; установление наиболее удобной тональности; составление ансамблевого плана на основе тщательного анализа избранного произведения; практическое создание инструментовки.

При выборе произведения необходимо учитывать исполнительские возможности коллектива. Для этого необходимо знать тембровые, технические, динамические и артикуляционные особенности инструментов ансамбля, обладать развитым внутренним слухом для мысленного «слышания» тембра инструмента и их многообразных комбинаций. Сведения об инструментах, диапазоне, штриховом арсенале и технических возможностях можно почерпнуть в различных учебных пособиях по инструментовке. Выбор тональности зачастую связан с открытыми струнами народных инструментов, что обусловлено удобством для исполнения на конкретном инструменте, и с

---

<sup>34</sup> Старикова, В. В. Основные принципы инструментовки для смешанного ансамбля народных инструментов / В. В. Старикова // Вести Института современных знаний. - 2014. - № 2. - С. 34-37.



возможностью использования открытых струн в кульминационных или сольных разделах произведения. Составление ансамблевого плана предполагает анализ формы произведения, расчленение мелодической линии на фразы, предложения, периоды и т.д.

Далее анализируются возможные варианты тембрового и динамического сопоставления отдельных инструментов и групп, эпизодов соло и тутти. Использование указанных приемов во многом определяется масштабом музыкальной формы, тональным планом, характером и развитием тематического материала, местом и значимостью кульминации в драматургии музыкального произведения. Появление нового материала требует и смены тембра. Выбор того или иного тембра инструмента зависит от соотношения различных тем и степени их контрастности. К контрастам следует отнести тембровые, регистровые, фактурные изменения тематического материала, а также контраст сопоставления различных приемов игры на инструментах.

В смешанном ансамбле тембровая дифференциация не стоит так остро, как в оркестре, где во многих случаях удвоения дают монотембровые образования, и выявление чистого тембра происходит за счет отдельного использования оркестровых групп. Ансамблевая специфика инструментовки отличается от традиционной оркестровой максимальным использованием сольных качеств отдельно взятого инструмента, его технических и выразительных средств. Так, звучание скрипки на струне «соль» тембрально отличается от звучания в верхнем регистре (это относится и к группе домр). То же можно говорить и о различии тембра цимбал-прим в малой октаве и в верхнем регистре. Современный уровень исполнительского мастерства позволяет включать различные приемы сольного исполнительства в ансамблевое. К ним относятся флажолеты, игра ключом на цимбалах, др.

Отметим, что баян или аккордеон занимают одну из ключевых позиций в смешанном ансамбле. Инструменты обладают значительными динамическими ресурсами. Это касается как области *piano*, где использование «чистых» тембров дает глубочайшее *pianissimo*, так и сферы громких звучностей; *forte* на тембровых баянах чрезвычайно мощное; при регистре «тутти» в октавах и аккордовой фактуре их звук отдаленно напоминает характерную звучность медных духовых инструментов. Немаловажен и чрезвычайно обширный диапазон инструментов; за счет использования так называемых «регистров» объем хроматического звукоряда одной только правой клавиатуры составляет более шести октав. С точки зрения инструментовки, тембровые баяны и аккордеоны очень хорошо сочетаются с тембрами других, в частности, духовых инструментов. При всех перечисленных вариантах использования возможностей отдельных инструментов объединение струнных инструментов в

группу оказывается единственно действенным способом для создания рельефных тембровых контрастов. Ресурсы контраста современного ансамбля сосредоточены в сопоставлениях звучания струнных и баяна. Зачастую это встречается в переложении оркестрового произведения. Объединившись в одну группу, все струнные народные инструменты создают эффект объема струнных инструментов симфонического оркестра. Тембровый контраст создает всего один баян, имитирующий группу духовых инструментов. Последний, обладая достаточно широким динамическим диапазоном, способен самостоятельно, в паре с басом, противопоставляться нескольким струнным инструментам, объединенным для этого в условную группу единым музыкальным материалом. Наиболее часто такое объединение характерно для цимбал-прим, скрипки и домры. В одних случаях струнные инструменты оказывается возможным соединить в один тембр благодаря сходным способам звукоизвлечения. В других – разделить характерными исполнительскими приемами, регулируя силу звука динамикой.

При создании инструментовки для смешанного ансамбля народных инструментов необходимо учитывать отличия ансамблевых инструментов от оркестровых. Прежде всего, каждая партия, исходя из контекста, может использоваться в качестве мелодической или аккомпанирующей. Отличие состоит и в более масштабном использовании выразительных возможностей инструментов, чему способствуют приемы игры, обычно употребляемые в сольной практике.

Исходя из вышесказанного, выделим основные принципы инструментовки для смешанного ансамбля:

- 1) максимальное использование индивидуальных выразительных средств каждого из инструментов;
- 2) непрерывность звучания большинства инструментов в течение всего музыкального построения;
- 3) соотношение применения контрастных или сходных исполнительских приемов всех инструментов ансамбля.

Даже овладев всеми теоретическими аспектами инструментовки, музыкант овладевает ансамблевым «слышанием» только в процессе длительной практической работы. Благодаря многократным прослушиваниям, внесению поправок и сравнительному анализу исполнительских вариантов накапливается слуховой опыт, позволяющий учитывать возможные варианты инструментальных сочетаний. Изменение хотя бы одной позиции в ансамбле – добавление или замена какого-либо инструмента другим – влечет за собой иное отношение к распределению функций, к общему звучанию ансамбля.

## 3.2. Примерный репертуарный список

### *Произведения белорусских композиторов*

1. А.Безенсон. Лента Мебиуса.
2. В.Бубен, В.Федорук. Балканская рапсодия.
3. В.Бубен, В.Федорук. Скандинавская шутка.
4. В.Бубен, В.Федорук. Ирландский танец.
5. В.Бубен, В.Федорук. Фестиваль-румба.
6. Е.Глебов. Адажио.
7. Е.Глебов. Веселое интермеццо.
8. Е.Глебов. Кадриль “Сустрэча” из к-ф “Леташняя кадрыля”.
9. Е.Глебов. Романс.
10. Е.Глебов. Полесская сюита.
11. Е.Глебов. Юмореска
12. В.Глубоченко. Попурри на темы лирических песен ВОВ.
13. В.Глубоченко. Паверце, дзеванькі.
14. В.Глубоченко. Интермеццо.
15. В.Глубоченко. Квадро-сюита на темы белорусских народных мелодий.
16. В.Грушевский. Токката №1. Токката №2.
17. В.Гром. Чарнічскія найгрышы.
18. А.Друкт. Балбатухі. Гарэзлівыя прыпеўкі.
19. М.Дитель-Е.Гладков. Коробейники.
20. И.Жинович. Белорусские танцы
21. В.Захлевный. Успамін.
22. Г.Ермоченков. Белыя бярозы Беларусі.
23. Г.Ермоченков. Интермеццо.
24. В.Иванов. Адажио.
25. В.Иванов. Вяртанне да спадчыны.
26. В.Иванов. Спеў дубраў.
27. В.Иванов. Танец.
28. А.Клеванец. Весна.
29. В.Корольчук. Триптих “Мой родны кут”.
30. В.Корольчук. Четыре новелетты.
31. В.Курьян. На перекрестке.
32. В.Куприяненко-Е.Гладков. Весялукі.
33. И.Лонский. Vivat gitar.
34. И.Лученок. Успамін.
35. И.Лученок. Березка.

- 36.И.Лученок Мой родны кут.
- 37.Л.Малиновский. Обработки б.н.п. и танцев.
- 38.Л.Малиновский. Рио-рита.
- 39.Л.Малиновский. Фантазия на темы М.Блантера.
- 40.В.Прохоров. Увертюра.
- 41.В.Серебренников. Сюита на еврейские темы. В 3-х частях.
- 42.Н.Сирота. Смаргонская кадрыля.
- 43.Д.Смольский. Адажио “Сымон-музыка”.
- 44.Д.Смольский. Протяжная.
- 45.В.Серебренников. Еврейская сюита.
- 46.А.Туренков. Романс. Мелодия.
- 47.Л.Шлег. Благовест.
- 48.А.Шпенев. Иллюзия.
- 49.В.Щербо. Обр. Б.н.п. “Я табун сцерагу”.
- 50.В.Щербо. Фантазия на тему песни Э.Колмановского “Таежный вальс”.

### **Классическое музыкальное наследие**

1. И.Альбенис. Астурия.
2. Т.Альбиниони. Адажио.
3. И.С.Бах. Бурре.
4. И.С.Бах. Концерт для 2-х мандолин Соль-мажор.
5. И.С.Бах. Сюита для флейты с камерным оркестром си-минор.
6. Ж.Бизе. Дуэт.
7. Л.Бельман. Готическая сюита.
8. Л.Боккерини. Менуэт.
9. Ф.Бонпорти. Концерт Ре-мажор.
- 10.А. Вивальди. Концерты «Времена года»
- 11.С.Василенко. В лесу.
- 12.Г.Венявский. Мазурка.
- 13.А.Вивальди. Концерт ля-минор.
- 14.А.Вивальди. Концерт ре-минор в стиле мадригала.
- 15.А.Вивальди-И.С.Бах. Концерт ре-минор.
- 16.А.Вивальди. Концерт для мандалины с гитарой.
- 17.А.Гедике. Песня веретена.
- 18.Э.Григ. Музыка к драме Г.Ибсена «Пер гюнт».
- 19.Э.Григ. Странник.
- 20.А.Дворжак. Цыганские мелодии.

21. В. Золотарев. Рондо-каприччиозо.
22. А. Корелли. Concerto-grosso.
23. А. Марчелло. Концерт Фа-мажор.
24. Ф. Мендельсон. Скерцо.
25. В. А. Моцарт. Симфония Ля-мажор для камерного оркестра.
26. П. Сарасате. Наварро.
27. К. Сен-Санс. Пляска смерти.
28. Э. Фибих. Поэма.
29. П. Фоугетти. Соната Ми-мажор.
30. Д. Шостакович. Прелюдия.
31. А. Шнитке. «Сюита в старинном стиле».
32. А. Шнитке. «Сюита в классическом стиле».

### ***Произведения разных жанров и стилей***

1. В. Андреев. Вальс-экспромт. Вальс «Грезы» и др.
2. А. Беляев. Приношение А. Пьяццолле.
3. А. Беляев. Старый рэгтайм.
4. А. Беляев. Музыкальный коллаж.
5. Н. Будашкин. Родные просторы.
6. И. Брамс. Венгерский танец №2.
7. И. Брамс. Венгерский танец №5.
8. В. Быков. Обр. укр. нар. песни «Распрягайце, хлопцы коней».
9. В. Власов. Шаги.
10. В. Городовская. Памяти Есенина.
11. Е. Дербенко. Старый извозчик.
12. Е. Дербенко. Коллаж на темы оперы Ж. Бизе «Кармен».
13. Е. Дербенко. Старый трамвай.
14. В. Епифанов. Джазовый триптих из музыки к к/ф «Серенада солнечной долины».
15. А. Журбин. Концертная бурлеска.
16. А. Зацепин. Рынок.
17. Г. Камалдинов. Тарантелла.
18. А. Купревич. Тульский самовар.
19. Ю. Кукузенко. Сюита-шутка «Путешествие серого козлика или Сон в летнюю ночь».
20. Н. Малыгин. Прогулка по набережной.
21. Н. Марецкий. Венецианский карнавал.
22. Б. Мартьянов. Во поле береза стояла.

23. Б. Мартьянов. Молдавские наигрыши.
24. П. Норбакк. Восточная фантазия.
25. Е. Оржеховски. Солнечные очки.
26. В. Подгорный. Фантазия на темы песни Д. Гершвина «Любимый мой».
27. Ю. Пешков. Интермеццо.
28. Ю. Пешков. Обр. р.н.п. «Очи черные».
29. Ю. Пешков. Обр. р.н.п. «Вот мчится тройка почтовая».
30. А. Прибылов. Солнечное утро.
31. А. Прибылов. Интермеццо.
32. А. Прибылов. Серпантин.
33. А. Пьяццолла. Libertango. Adios Nonino. Meditango.
34. А. Пьяццолла – С. Янкович. «S.V.P.»
35. В. Семенов. Болгарская сюита.
36. Д. Смольский. Обр. б.н.п. «Кацілася чорна галка».
37. В. Трофимов. Полкис.
38. В. Трофимов. Утушка в латинской Америке.
39. Д. Тювери. Пикколина.
40. В. Ушаков. Крутится, вертится.
41. П. Фросини. Веселый кабальеро.
42. А. Шалов. Шуточная.
43. Ю. Шамо. Соната № 2
44. А. Шендерев. Мекки-мессер.
45. Д. Шостакович. Вальс.
46. И. Цветков. Интермеццо.
47. А. Цыганков. Экспромт в стиле кантри.
48. А. Цыганков. Обр. р.н.п. «Перевоз Дуня держала».
49. А. Цыганков. Интродукция и чардаш.
50. А. Цыганков. «Старгородская сюита».
51. И. Фролов. Шутка-сувенир.
52. Т. Хейда. Импровизация-дикси.

## 4. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

### 4.1 Контроль и учет результатов учебной деятельности

Основными формами учета успеваемости обучающихся являются: текущая, промежуточная и итоговая аттестация, поурочный контроль, а также академические концерты, контрольные уроки, публичные выступления. По итогам проверки успеваемости выставляется отметка с занесением ее в журнал предметно-методической комиссии «Специнструмент», в ведомость учебной группы и зачетную книжку (зачеты, экзамены).

Поурочный контроль носит стимулирующий характер и ориентирован на поддержание учебной дисциплины, усиление ответственности за качественную подготовку домашнего задания и правильную организацию самостоятельной работы. Поурочный контроль осуществляет руководитель ансамбля, отражая в отметках достижения обучающегося, темпы его продвижения в освоении материала, качество выполнения заданий и т.д. Контрольные уроки проходят в виде академических концертов. Исполнение программы может оцениваться словесно-содержательной характеристикой («зачтено» или «не зачтено»).

Промежуточный контроль результатов освоения учебной программы проводится в конце семестра согласно учебному плану. Для дневной формы обучения:

I курс 1 семестр – контрольный урок; 2 семестр – экзамен;

II курс 3 семестр – контрольный урок, 4 семестр – зачет;

III курс 5 семестр – контрольный урок, 6 семестр – экзамен;

IV курс 7 семестр – контрольный урок; 8 семестр – экзамен.

Для выступления на каждой из форм контроля студент должен подготовить к исполнению программу, объем которой определяется программными требованиями по курсам. Академические концерты, зачеты и экзамены проводятся с приглашением комиссии. Обязательным условием является методическое обсуждение результатов выступления обучающегося, а также ансамбля в целом, которое должно носить аналитический, рекомендательный характер, отмечать успехи и перспективы развития. Участие в открытых концертах, фестивалях и конкурсах по решению кафедры может приравниваться к выступлению на академическом концерте.

Студенты специальности 1-18 01 01 Народное творчество (по направлениям), направлению специальности 1-18 01 01-02 Народное творчество (инструментальная музыка), специализации 1-18 01 01-02 01 Инструментальная музыка народная включают исполнение программы ансамблем в итоговую аттестацию по дисциплине «Специнструмент». Программа Государственного экзамена определяется требованиями к итоговой аттестации студентов.

### ***Программные требования для дневной формы получения образования***

#### ***I Курс***

1 семестр – 2 произведения из репертуара ансамбля.

2 семестр – 2 произведения из репертуара ансамбля.

#### ***II Курс***

3 семестр – 2 произведения из репертуара ансамбля.

4 семестр – 3 произведения из репертуара ансамбля, в том числе одна самостоятельно подготовленная инструментовка (переложение) и аккомпанемент (или фрагмент аккомпанемента):

#### ***III Курс***

5 семестр – 2 разнохарактерных произведения, в том числе, одна самостоятельно подготовленная инструментовка для солирующего инструмента:

6 семестр – 2 разнохарактерных произведения.

#### ***IV Курс***

7 семестр – 2 разнохарактерных произведения, инструментовки которых подготовлены самостоятельно, в том числе соло с ансамблем.

8 семестр – программа государственного экзамена.

### ***Программные требования для заочной формы получения образования***

#### ***I Курс***

1 семестр – 1 произведение (эскизно).

2 семестр – 1 произведения (эскизно).

#### ***II Курс***

3 семестр – аккомпанемент (или фрагмент аккомпанемента).

4 семестр – 1 произведение, инструментовка которого подготовлена самостоятельно.

#### ***III Курс***

5 семестр – 1 произведение для солирующего инструмента, инструментовка которого подготовлена самостоятельно.

6 семестр – 2 разнохарактерных произведения:

#### ***IV Курс***

7 семестр – 2 разнохарактерных произведения, в том числе соло с ансамблем.

8 семестр – программа государственного экзамена.



## 4.2 Организация управляемой самостоятельной работы

В учебном плане учебной дисциплины «Инструментальный ансамбль» предусмотрена управляемая самостоятельная работа обучающихся по изучаемым темам, что ориентировано на формирование умения применять полученные теоретические знания в практической ансамблевой деятельности. Такая работа предусматривает самостоятельное изучение вопросов в области ансамблевого исполнительства, изучения ансамблевых партитур, подготовку заданий.

### *Задания для управляемой самостоятельной работы для студентов дневной формы получения образования*

*Тема 1. Инструментальный ансамбль как форма коллективной исполнительской деятельности. Количество часов на управляемую самостоятельную работу – 4. Форма контроля знаний – устный ответ на контрольном уроке (1 семестр).*

Проанализировать специфику работы и репертуара инструментальных ансамблей разного состава. Описать особенности репетиционной работы с инструментальными ансамблями. Проработать вопросы для самостоятельного изучения (1-3).

*Тема 2. Развитие навыков игры в ансамбле. Количество часов на управляемую самостоятельную работу – 10. Форма контроля знаний – экзамен (2 семестр).*

В процессе исполнения программы на экзамене продемонстрировать навыки игры в инструментальном ансамбле, развитую ансамблевую технику, визуальный контакт и ауттакты.

*Тема 3. Особенности репетиционной работы. Количество часов на управляемую самостоятельную работу – 4. Форма контроля знаний – контрольный урок (3 семестр).*

Продемонстрировать на контрольном уроке элементы репетиционной работы (план репетиции, задания, рефлексию и т.д.).

*Тема 6. Аккомпанементы в ансамблевом исполнительстве. Количество часов на управляемую самостоятельную работу – 2. Форма контроля знаний – зачет (4 семестр).*

Самостоятельно подготовить к выступлению на зачете аккомпанемент в исполнении инструментального ансамбля (или фрагмент).

*Тема 4. Основные этапы репетиционной работы. Количество часов на управляемую самостоятельную работу – 6. Форма контроля знаний – контрольный урок (5 семестр).*

Самостоятельно провести репетицию инструментального ансамбля на контрольном уроке.

*Тема 5. Работа над музыкальным произведением в инструментальном ансамбле. Количество часов на управляемую самостоятельную работу – 16. Форма контроля знаний – экзамен (6 семестр).*

Самостоятельно подготовить произведение к исполнению на экзамене. Проработать вопросы для самостоятельного изучения (4-7).

*Тема 10. Концертная, конкурсная и фестивальная деятельность. Количество часов на управляемую самостоятельную работу – 6. Форма контроля знаний – контрольный урок (7 семестр).*

Подготовить программу к концертному, конкурсному или фестивальному выступлению.

*Тема 7. Влияние жанрово-стилистических особенностей на исполнение музыкальных произведений в ансамбле. Количество часов на управляемую самостоятельную работу – 10. Форма контроля знаний – экзамен (8 семестр).*

Подготовить разностилевую и разножанровую программу к исполнению на экзамене.

*Тема 9. Учебный и концертный репертуар. Количество часов на управляемую самостоятельную работу – 14. Форма контроля знаний – экзамен (8 семестр).*

Подготовить разностилевую и разножанровую программу к исполнению на экзамене и государственном экзамене. Проработать вопросы для самостоятельного изучения (8).

***Задания для управляемой самостоятельной работы для студентов заочной формы получения образования***

*Тема 1. Инструментальный ансамбль как форма коллективной исполнительской деятельности.*

Проанализировать специфику работы и репертуара инструментальных ансамблей разного состава. Описать особенности репетиционной работы с инструментальными ансамблями. Проработать вопросы для самостоятельного изучения (1-3).

*Тема 2. Развитие навыков игры в ансамбле.*

В процессе исполнения программы на экзамене продемонстрировать навыки игры в инструментальном ансамбле, развитую ансамблевую технику, визуальный контакт и ауфтакты.

*Тема 3. Особенности репетиционной работы.*

Продемонстрировать на контрольном уроке элементы репетиционной работы (план репетиции, задания, рефлекссию и т.д.).

*Тема 6. Аккомпанементы в ансамблевом исполнительстве.*

Самостоятельно подготовить к выступлению фрагмент аккомпанемента.

*Тема 4. Основные этапы репетиционной работы*

Подготовить реферат по основным этапам репетиционной работы.

*Тема 5. Работа над музыкальным произведением в инструментальном ансамбле.*

Проработать вопросы для самостоятельного изучения (4-7), подготовить по одному из них реферат.

*Тема 7. Влияние жанрово-стилистических особенностей на исполнение музыкальных произведений в ансамбле.*

Подготовить разностилевую и разножанровую программу к исполнению на экзамене.

*Тема 9. Учебный и концертный репертуар.*

Проработать вопросы для самостоятельного изучения (8), подготовить реферат.

*Тема 10. Концертная, конкурсная и фестивальная деятельность.*

Подготовить реферат по основным направлениям концертной, конкурсной и фестивальной деятельности народно-инструментальных ансамблей.

### ***Перечень вопросов для самостоятельного изучения***

1. Изучение и обсуждение работ О. Бычкова, А. Камаева, Е. Максимова, Н. Прошко, В. Стариковой и др. в области ансамблевого искусства.
2. Прослушивание и обсуждение записей белорусских инструментальных ансамблей (“Минск”, “Лирица”, “Фестиваль” и др.).
3. Знакомство с лучшими зарубежными инструментальными ансамблями различных составов.
4. Классическое музыкальное наследие в репертуаре инструментальных ансамблей однородного и смешаного составов. Прослушивание произведений А. Вивальди, Л. Бельмана, К. Сен-Санса и др.
5. Современная камерно-инструментальная музыка в репертуаре инструментальных ансамблей однородного и смешаного составов. Прослушивание произведений В. Курьяна, А. Белошицкого, А. Прибылова и др.
6. Народные обработки в репертуаре инструментальных ансамблей однородного и смешаного составов. Прослушивание произведений А. Бызова, В. Грушевского, А. Шалова и др.
7. Эстрадно-джазовая музыка в репертуаре инструментальных ансамблей однородного и смешаного составов. Прослушивание произведений В. Глубоченко, Р. Гальяно, В. Бубна и В. Федорука.
8. Изучение и анализ хрестоматий и сборников партитур для инструментальных ансамблей.

### 4.3 Критерии оценки результатов учебной деятельности

Оценка результатов учебной деятельности обучающихся осуществляется по следующим направлениям:

- рост ансамблево-исполнительского мастерства, который оценивается с учетом исходного уровня подготовки и индивидуальных особенностей обучающегося;
- активность обучающегося, его заинтересованность и отношение к занятиям.

Критерии оценки результатов учебной деятельности:

- уровень владения ансамблевыми исполнительскими навыками;
- исполнительская индивидуальность обучающегося (артистизм, глубина художественно-образного мышления);
- проявление интереса обучающегося к занятиям, участие в концертной, конкурсно-фестивальной деятельности.

#### *Десятибалльная система оценки результатов учебной деятельности*

Уровень	Отметка в баллах	Показатели оценки
Низкий	0	Невыполнение программных требований
	1	Выполнение программных требований не достигает минимального уровня: наличие явных недостатков в ансамблевой технике, игнорирование авторских указаний, отсутствие музыкальной образности.
	2	Выполнение программных требований не достигает минимального уровня: отсутствие освоения ансамблевой техники, некачественное исполнение, плохое знание нотного текста, невыполнение авторских указаний.
	3	Выполнение программных требований: недостаточно качественное ритмическое исполнение, заметные недостатки в штриховом, динамическом, темповом выражении музыкальных произведений, маловыразительное исполнение.

Удовлетворительный	<b>4</b>	Выполнение программных требований: недостатки в ансамблевой технике, фразировке, погрешности в ритмическом, динамическом, штриховом отношении, искажение темпа и музыкальной образности, недостаточно выразительное исполнение.
	<b>5</b>	Выполнение программных требований средней степени сложности: владение основами ансамблевой техники, отклонения в передаче динамических и агогических нюансов, некоторые погрешности в штриховом и фразировочном отношении, стремление к художественной и стилистической адекватности в процессе исполнения.
Средний	<b>6</b>	Выполнение программных требований средней степени сложности: уверенное владение основами ансамблевой техники, заметный рост в развитии профессиональных навыков, грамотное исполнение авторских указаний, некоторая музыкальная скованность при воплощении художественного содержания.
Достаточный	<b>7</b>	Выполнение программных требований и задач в полном и качественном объеме: уверенное владение ансамблевой техникой с незначительными отклонениями в ансамбле, динамическом и темповом отношении, исполнение стилистически верное, но художественная интерпретация может быть спорной.
	<b>8</b>	Выполнение программных требований и задач в полном и качественном объеме: уверенное владение ансамблевой техникой при случайных технических и фактурных погрешностях, образно стилистически верное воплощение произведения, развитое музыкальное мышление и интуиция, наличие творческого потенциала.

Высокий	<b>9</b>	Выполнение программных требований и сложных задач: свободное владение ансамблевой техникой, развитое тонкое музыкальное мышление и артистизм, интерпретация произведений высокохудожественна и стилистически точна.
	<b>10</b>	Выполнение программных требований: виртуозное владение ансамблевой техникой, яркая индивидуальность музыкального мышления, творческая свобода, наличие чувства формы и драматургии исполняемых произведений, высокая культура художественного артистического исполнения.

#### 4.4 Требования к итоговой аттестации

Ансамблевое исполнительство является частью государственного экзамена «Специнструмент», что позволяет продемонстрировать творческую индивидуальность выпускника, развитие его интеллектуального и профессионального потенциала, необходимого для дальнейшей самостоятельной деятельности. Данный экзамен ориентирован на практический показ комплекса знаний, умений и навыков, приобретенных в период обучения по специальности «Народное творчество (инструментальная музыка народная)» и является итоговой формой контроля всего образовательного процесса, направленного на достижение студентом профессиональной квалификации «Руководитель оркестра (ансамбля). Преподаватель» в области народно-инструментального творчества.

*Цель* государственного экзамена – определение уровня подготовки выпускника в области ансамблевого исполнительского творчества. *Задачи* – определение уровня художественного (зрелость исполнительской интерпретации, чувство формы и стиля, творческая инициатива, уровень музыкального мышления и артистизм) и технического мастерства (профессиональные исполнительские навыки и приемы, стабильность исполнения).

Государственный экзамен проводится в форме открытого концертного выступления, в ходе которого студент-выпускник демонстрирует степень своей творческой зрелости и уровень практико-исполнительских умений и навыков ансамблевой игры. Концертная программа государственного экзамена утверждается в установленном порядке с учетом подготовки и исполнительских возможностей выпускника. Выступление студентов оценивается по десятибалльной системе. Результаты государственного экзамена объявляются председателем государственной экзаменационной комиссии после закрытого обсуждения.

Постижение ансамблевого исполнительского мастерства осуществляется в ходе изучения учебных дисциплин «Инструментальный ансамбль», «Камерный ансамбль», «Инструментовка», «Чтение, анализ и подготовка партитур».

В результате изучения данных учебных дисциплин выпускник на государственном экзамене должен *знать*:

- инструментальную специфику своего музыкального инструмента;
- особенности композиторских и музыкальных стилей, жанров и форм;
- принципы работы над музыкальным произведением;
- задачи репетиционного процесса в классе инструментального ансамбля;

- особенности ансамблевой исполнительской техники;
- специфику отбора репертуара для ансамблей различных составов

*уметь:*

- применять теоретические знания, исполнительские и музыкально-педагогические умения и навыки в практической деятельности;
- создавать переложения музыкальных произведений и их инструментовки для ансамблей;
- интерпретировать нотную запись произведения, творчески переосмыслить и обобщать в исполнительском тексте художественный замысел автора;
- ориентироваться в стилистике музыкальных произведений в историческом контексте;
- использовать художественные средства исполнения в соответствии со стилем музыкального произведения;
- выразительно и убедительно доносить содержание музыкального произведения до слушательской аудитории в условиях концертных выступлений;
- работать с ансамблевой партитурой;
- работать в ансамбле над звуковой перспективой, тембровой палитрой, синхронностью звучания;

*владеть:*

- комплексом средств исполнительской выразительности;
- педагогическим и концертным репертуаром;
- развитыми эстрадно-исполнительскими качествами.

Программа второй части государственного экзамена «Специнструмент» – «Ансамблевое исполнительство» – должна состоять из двух самостоятельно инструментованных (аранжированных) музыкальных произведений, которые исполняются выпускником в ансамбле смешанного типа (от секстета). Из них одно произведение крупной формы (либо развернутое сочинение), второе – аккомпанемент солисту-инструменталисту, которым является сам выпускник.

Допускается исполнение переложений оркестровых партитур.

### ***Примерный список произведений для исполнения***

- А. Вивальди. Концерт для двух скрипок с оркестром а-moll, 1 ч.
- А. Цыганков. Интродукция и чардаш.
- Г. Свиридов. «Пастораль» и «Вальс» из «Музыкальных иллюстраций» к повести А. Пушкина «Метель».
- В. Власов. Экспромт.
- Ф. Хоутон. Танец из сюиты «В янтаре».
- В. Абраччанте. «Теорема».



Ф. Зейц. Концерт № 2, II ч.  
А. Прибылов. Сонатина.  
С. Лихачёв. Менуэт.  
В. Курьян. Концертино.  
Обр. А. Кремко б. н. п. «Цячэ вада ў ярк».  
С. Лихачёв. «Комар».  
А. Шалов. Концертная пьеса «Эх, сыпь, Семён».  
В. Витьков. Партита «Подражание гениям».  
А. Пьяццолла. Медитанго.  
А. Лоскутов. Концерт для домры с оркестром.  
П. де Луна. «Закливание огня».  
Lasic-V. Perićić. «Маленькая сюита».  
А. Шпенёв. «Ритмическая миниатюра».  
А. Кремко. «Танцы Беларусі».  
Е. Дербенко. «Кубанская заливчатская».

#### ***Критерии оценки результатов государственного экзамена***

*10 (десять).* Безупречно стабильное исполнение программы, которое отличается ярко выраженной творческой индивидуальностью и превосходным уровнем ансамблевого исполнительства. Выступление отличается повышенной сложностью исполняемых произведений, артистизмом, глубиной художественно-образного мышления и эмоциональной яркостью. Продемонстрирован высокий уровень владения ансамблевыми навыками, высокая культура звука, свободное владение музыкальным материалом.

*9 (девять).* Продемонстрирован высокий уровень владения ансамблевыми навыками, артистизм, глубина художественно-образного мышления, свободное владение музыкальным материалом – отличная техника исполнения, глубокий полноценный звук, соответствующий художественному содержанию произведения; безукоризненное ощущение формы, точная передача содержания исполняемой музыки. Имелись незначительные неточности, не влияющие на восприятие в целом.

*8 (восемь).* Продемонстрирован очень хороший уровень владения ансамблевыми навыками, артистизм, убедительность в исполнении концертной программы. Отмечено полное и грамотное воспроизведение музыкального текста исполняемых произведений, точная интерпретация (образный строй, стиль, динамическое развитие, чувство формы, целостность и др.). Имелись малозначительные технические погрешности, не влияющие на целостность и выразительность.

7 (*семь*). Уверенное и стабильное исполнение программы, однако, недостаточная убедительность трактовки произведений (образный строй, динамическое развитие, чувство формы, целостность и др.). Выпускник артистичен, имеет достаточный уровень заинтересованности и творческой активности, но недостаточно развитое художественно-образное мышление. Продемонстрирован хороший уровень владения ансамблевыми навыками, однако присутствуют отдельные технические неточности.

6 (*шесть*). Выступление среднего профессионального уровня. Продемонстрирован хороший уровень владения ансамблевыми навыками, однако техническая, художественная и эмоциональная сторона исполнения не доработана. Артистизм присутствует эпизодически и носит заученный характер. Отмечена не точная передача авторского текста и некоторое несоответствие характера применения средств исполнительской выразительности стилистике музыкальных произведений.

5 (*пять*). Выступление ниже среднего профессионального уровня. Продемонстрирован средний уровень владения ансамблевыми навыками, недостаточно уверенное исполнение музыкального материала наизусть, полное отсутствие артистической подачи. Имеются значительные стилевые и технические погрешности, художественный образ не раскрыт.

4 (*четыре*). Выступление продемонстрировало удовлетворительный уровень владения исполнительскими и ансамблевыми навыками, достаточный объем знаний, умений и навыков в соответствии с требованиями образовательного стандарта, выполнение программных требований. Имели место неуверенное знание нотного текста, технические запинки и остановки, заметно влияющие на целостность и выразительность исполнения.

3 (*три*). Выступление продемонстрировало недостаточный уровень владения ансамблевыми навыками, выполнение программных требований. Произведения программы исполняются с большим количеством ошибок и остановок. Отмечена слабая техничность исполнения, отсутствие контроля за качеством звука.

2 (*два*). Выступление продемонстрировало неудовлетворительный уровень владения ансамблевыми навыками. Программные требования не выполнены.

1 (*один*). Отсутствие выступления. Отказ от исполнения программы, отсутствие достаточного объема знаний, умений и навыков в соответствии с требованиями образовательного стандарта.

#### **4.5. Перечень рекомендуемых средств диагностики результатов учебной деятельности**

Контроль учебной деятельности обучающихся по учебной дисциплине «Инструментальный ансамбль» осуществляется с помощью следующих форм диагностики:

- открытый урок;
- контрольный урок;
- концертное исполнение музыкальных произведений;
- обсуждение исполнения музыкальных произведений на занятии;
- видеозапись исполнения музыкальных произведений;
- просмотр и анализ видеозаписи участниками ансамбля;
- академический концерт;
- зачет;
- экзамен;
- государственный экзамен.

## 5. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ

**5.1. Учебная программа учреждения высшего образования по учебной дисциплине «Инструментальный ансамбль» для специальности 1-18 01 01 Народное творчество (по направлениям), направления специальности 1-18 01 01-02 Народное творчество (инструментальная музыка), специализации 1-18 01 01-02 01 Инструментальная музыка народная**

### ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Учебная дисциплина «Инструментальный ансамбль» занимает ведущее место среди профилирующих учебных дисциплин специализаций и играет значительную роль в формировании профессиональных качеств специалистов в области народно-инструментального и духового искусства.

Эффективность изучения данной учебной дисциплины обеспечивается путем установления межпредметных связей с такими специальными учебными дисциплинами, как «Специнструмент», «Оркестровый класс», «Инструментоведение», «Инструментовка», «Чтение, анализ и подготовка партитур», «Методика работы с оркестром (ансамблем)» и др.

*Цель* учебной дисциплины – практическая подготовка специалистов к самостоятельной деятельности в качестве участника и руководителя инструментального ансамбля, ориентированного на работу в творческих коллективах.

*Задачи* учебной дисциплины:

- приобретение практического опыта игры в ансамбле и работы с коллективом;
- овладение методами репетиционной работы с ансамблем;
- организация концертно-исполнительской деятельности.

Освоение учебной дисциплины «Инструментальный ансамбль» должно обеспечить формирование специальной компетенции СК-5: Использовать навыки ансамблевого исполнительства при репетиционной и концертно-исполнительской деятельности в качестве участника и руководителя ансамбля.

В результате обучения студент должен *знать*:

- принципы создания инструментального ансамбля;
- эмоционально-психологические особенности игры в инструментальном ансамбле;

– особенности репертуарной политики инструментальных ансамблей разных составов;

– этапы работы над музыкальным произведением в инструментальном ансамбле;

*уметь:*

– проводить репетиции в инструментальном ансамбле;

– интерпретировать ансамблевые партитуры;

– подбирать учебный и концертный репертуар;

*владеть:*

– методами и приемами проведения репетиций инструментальных ансамблей разных количественных и тембровых составов;

– навыками проведения занятий по самостоятельному изучению ансамблевых партий;

– ансамблевыми средствами исполнительской выразительности;

– развитыми артистическими навыками.

Работа со студентами строится на основе тематического плана, в котором отражается уровень требований к содержанию и объему изучаемого материала. В соответствии с учебным планом на изучение учебной дисциплины «Инструментальный ансамбль» всего предусмотрено 612 часов, из них 358 – аудиторные (практические) занятия. Рекомендуемая форма контроля знаний студентов – зачеты, экзамены.

# СОДЕРЖАНИЕ ДИСЦИПЛИНЫ

## *Введение*

Содержание, основные требования, цель и задачи учебной дисциплины «Инструментальный ансамбль». Межпредметные связи с другими учебными дисциплинами. Методическое обеспечение учебной дисциплины.

### ***Тема 1. Инструментальный ансамбль как форма коллективной исполнительской деятельности***

Создание инструментального ансамбля: особенности репетиционной и концертно-исполнительской работы коллективов разных составов.

Оптимальные условия для индивидуальной самореализации и самосовершенствования участников коллектива: ценностные ориентации, психологические характеристики, творческая дисциплина, создание психологического климата.

Ансамбли однородные и смешанные: специфика работы и репертуара.

### ***Тема 2. Развитие навыков игры в ансамбле***

Ансамблевое музицирование как основа формирования личностных качеств и творческой индивидуальности исполнителей. Творческая инициатива, соотношение индивидуального и общего в ансамблевом исполнительстве.

Навыки игры в инструментальном ансамбле, приемы и методы их развития и усовершенствования. Синхронность звучания, ритмическое единство, динамический баланс. Внутренний слух, чтение партий с листа, комплексное восприятие нотного текста.

Развитая ансамблевая техника как основа создания художественного образа. Объединение исполнительской манеры участников инструментального ансамбля, достижение единой передачи всех особенностей нотного текста.

Визуальный контакт как основа достижения исполнительского ансамбля. Использование взгляда, мимики, движения головы и корпуса. Ауфтакты и способы их исполнения.

### ***Тема 3. Особенности репетиционной работы***

Специфика ансамблевой репетиции. Планирование репетиций.

Конкретность заданий и доступность методики их выполнения, продолжительность и темп ведения репетиций, единство исполнительских задач как условия успешной репетиционной работы. Значение взаимопонимания, согласия, самокритичности, стремления к самосовершенствованию в репетиционной деятельности.

Обсуждение результатов репетиции как рефлексия художественно-творческой познавательной деятельности.

Генеральная репетиция и прогон как завершающие этапы репетиционной работы перед концертным выступлением.

#### ***Тема 4. Основные этапы репетиционной работы***

Общая характеристика этапов работы над музыкальным произведением.

Эскизное знакомство с произведением (эпоха, стиль, стилистика творчества композитора), изучение авторских ремарок, создание исполнительского плана, чтение произведения с листа по партиям и в ансамбле (первый этап).

Работа над текстом по партиям: изучение нотного текста и отбор средств исполнительской выразительности. Унификация в инструментальном ансамбле артикуляции, штрихов, фразировки, интонирования, синхронизация метроритма и уточнение агогики (второй этап).

Работа над художественной интерпретацией: осмысление формы, закрепление трактовки, вопросов артикуляции, темпа, метроритма, создание динамического плана и тембровой палитры, определение кульминаций (третий этап).

#### ***Тема 5. Работа над музыкальным произведением в инструментальном ансамбле***

*Музыкальная фактура, динамический план, баланс звучания и звуковая перспектива музыкальных произведений.* Многоплановость музыкального материала в соотношении звучания партитуры по горизонтали и по вертикали. Динамика как основа баланса звучания между партиями в инструментальном ансамбле. Роль динамики в ансамблевой вертикали. Функциональность исполняемых голосов (мелодия, подголосок, гармоническое сопровождение, контрапункт, бас). Создание горизонтальной и вертикальной звуковой перспективы.

*Средства музыкальной выразительности, приемы звукоизвлечения, тембровая палитра.* Метр и ритм как средства музыкальной выразительности, их взаимосвязь. Ритмические акценты и их основные виды, значимость ритмической слаженности. Основные виды звукообразования и штрихов различных инструментов в ансамбле. Классификация штрихов. Роль звуковых красок в ансамблях различных тембровых составов. Соотношение тембровой палитры и колористическая функция тембра.

*Артикуляция, фразировка, темп, агогика, цезуры.* Средства артикуляции в ансамблях однородных и смешанных составов. Фразировка как один из

основных элементов художественного исполнения. Влияние фразировки на структуру произведения, динамический план, структуру построения мелодии, выделение кульминаций. Темп и агогика как средства достижения художественного результата. Гибкость и переменчивость темповых отклонений. Функции и виды цезур в ансамблевом исполнительстве.

#### ***Тема 6. Аккомпанементы в ансамблевом исполнительстве***

Особенности ансамблевого аккомпанемента. Специфика аккомпанемента солисту-инструменталисту, солисту-вокалисту, хору, танцевальному коллективу. Согласование особенностей интерпретации между участниками ансамбля и солистами (темп, динамика, агогика, цезуры, артикуляция, художественный образ и др.). Методы проведения репетиции с солистами и художественными коллективами. Синхронность звучания инструментального ансамбля с солистом.

#### ***Тема 7. Влияние жанрово-стилистических особенностей на исполнение музыкальных произведений в ансамбле***

Понятие стиля и жанра. Стили разных эпох, художественный стиль, исполнительский стиль, композиторский стиль. Влияние эпохи и состояния музыкальных школ на развитие стиля. Принципы подхода к выявлению стилистических особенностей музыкального произведения. Особенности исполнительского стиля. Особенности композиторских стилей. Эволюция ансамблевых и оркестровых стилей. Особенности стиля народно-инструментального (духового) музицирования. Инструментальные ансамбли и стилевые национальные традиции. Фольклорный стиль, его разновидности и особенности. Джазовый и разновидности эстрадных стилей.

#### ***Тема 8. Использование технических средств и мультимедийных систем***

Возможности современных технических средств во время репетиций инструментального ансамбля и концертных выступлений: видео и аудио записи исполнения, их прослушивание и обсуждение. Прослушивание записи произведений в исполнении ведущих мастеров и коллективов. Создание видеоряда для усиления сценического эффекта во время концертного выступления ансамбля.



### ***Тема 9. Учебный и концертный репертуар***

Репертуар как основа успешной концертной деятельности коллектива. Роль учебного репертуара в воспитании эстетического вкуса студентов. Жанровый состав репертуара. Значение произведений различных стилей и жанров для улучшения музыкального кругозора участников. Знакомство с лучшими образцами мировой классической и современной музыки, произведениями белорусских композиторов. Создание и сохранение своего специфического репертуара.

### ***Тема 10. Концертная, конкурсная и фестивальная деятельность***

Концертное выступление как стимул добавившего творческого и профессионального роста участников ансамбля. Основы сценического поведения участников инструментального ансамбля. Эмоциональная направленность на раскрытие творческой фантазии, художественного смысла и музыкальных образов произведения. Сосредоточенность внимания, творческое намерение как основа снижения эмоционального напряжения и волнения перед выступлением. Усиление интереса к коллективному музицированию.

Конкурсная и фестивальная практика инструментальных ансамблей Беларуси. Особенности подготовки конкурсного и фестивального репертуара. Популяризация белорусской исполнительской школы и произведений белорусских авторов за рубежом.

## 5.2. УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЕ КАРТЫ

### 5.2.1 Учебно-методическая карта учебной дисциплины для студентов, обучающихся на дневной форме получения образования

Название темы	Количество часов		Форма контроля знаний
	Аудиторные занятия	Управляемая самостоятельная работа	
<b>Введение</b>	2		
Тема 1. Инструментальный ансамбль как форма коллективной исполнительской деятельности	26	4	зачет
Тема 2. Развитие навыков игры в ансамбле	30	10	экзамен
Тема 3. Особенности репетиционной работы	30	4	контрольный урок
Тема 4. Основные этапы репетиционной работы	42	6	контрольный урок
Тема 5. Работа над музыкальным произведением в инструментальном ансамбле	56	16	экзамен
Тема 6. Аккомпанементы в ансамблевом исполнении	26	2	зачет
Тема 7. Влияние жанрово-стилистических особенностей на исполнение музыкальных произведений в ансамбле	40	10	экзамен
Тема 8. Использование технических средств и мультимедийных систем	24		
Тема 9. Учебный и концертный репертуар	56	14	экзамен
Тема 10. Концертная, конкурсная и фестивальная деятельность	26	6	контрольный урок
<b>Всего</b>	<b>358</b>	<b>72</b>	

**5.2.2 Учебно-методическая карта учебной дисциплины для студентов, обучающихся на заочной форме получения образования**

Название темы	Количество аудиторных часов
<b>Введение</b>	2
Тема 1. Инструментальный ансамбль как форма коллективной исполнительской деятельности	2
Тема 2. Развитие навыков игры в ансамбле	6
Тема 3. Особенности репетиционной работы	6
Тема 4. Основные этапы репетиционной работы	4
Тема 5. Работа над музыкальным произведением в инструментальном ансамбле	8
Тема 6. Аккомпанементы в ансамблевом исполнительстве	2
Тема 7. Влияние жанрово-стилистических особенностей на исполнение музыкальных произведений в ансамбле	10
Тема 8. Использование технических средств и мультимедийных систем	2
Тема 9. Учебный и концертный репертуар	10
Тема 10. Концертная, конкурсная и фестивальная деятельность	2
<b>Всего</b>	<b>54</b>

### 5.3. Основная литература

1. *Камаев, А. Ф.* Народное музыкальное творчество : учеб. пособие для студентов музыкальных факультетов высших учебных заведений педагогической специализации / А. Ф. Камаев, Т. Ю. Камаева. – Изд. 4-е, стер. – СПб. ; Краснодар ; М. : Лань : Планета музыки, [2020]. – 186, [1] с.
2. *Максимов, Е.* Ансамбли и оркестры гармоник : пособие для руководителей самодеятельных коллективов / Е. Максимов. – М. : Сов. композитор, 1979. – 176 с.
3. Методические рекомендации для оркестров и ансамблей народных инструментов / сост. Н. Прошко. – Минск : БГК, 1972. – 15 с.
4. *Старикова, В. В.* Оркестровая и ансамблевая литература : учеб. пособие для студентов учреждений высшего образования по специальности "народное творчество (по направлениям)" / В. В. Старикова. – Минск : БГУКИ, 2021. – 116 с.

#### 5.4. Дополнительная литература

1. *Апатский, В. Н.* Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства : учеб. пособие для муз. вузов / В. Н. Апатский. – К. : Нац. муз. акад. Украины им. П. И. Чайковского, 2006. – 432 с.
2. *Бычков, О. В.* Формирование ансамблевой техники музыканта-исполнителя: метод. рекомендации / О. В. Бычков. – СПб. : С.-Петербург. гос. ун-т культуры и искусств, 2005. – 24 с.
3. *Воронина, Т. А.* О мастерстве ансамблиста : сб. науч. тр. / Т. А. Воронина. – Л. : Музыка, 1986. – 145 с.
4. *Галаўнёў, М. Р.* Беларусь – мая песня [Ноты] : рэпертуарны зборнік для калектываў мастацкай творчасці / М. Галаўнёў. – Мінск : ІВЦ Мінфіна, 2020. – 34 с.
5. *Захлеўны, Л. К.* Спяваем разам з "Бяседай" [Ноты] : рэпертуарны зборнік для калектываў мастацкай творчасці / Леанід Захлеўны. – Мінск : ІВЦ Мінфіна, 2020. – 79 с.
6. *Максимов, Е.* Ансамбли и оркестры гармоник : пособие для руководителей самодеятельных коллективов / Е. Максимов. – М. : Сов. композитор, 1979. – 176 с.
7. *Мангушев, И. А.* От флейты до тубы [Ноты] : репертуарный сборник для исполнителей на духовых инструментах / И. А. Мангушев. – Минск : Владимир Сивчиков, 2019. – 103 с., 1 парт. (60 с.).
8. *Нотный альманах [Ноты]* . [Вып. 4 (12)]. Ансамбли / [сост.: П. Поспелов, В. Жалнин]. – [Москва] : [Композитор], [2018]. – 59 с. : ноты. – (Нотное приложение к журналу "Музыкальная академия" ; 2018, № 4 (764)).
9. *Прошко, Н.* Методические рекомендации для оркестров и ансамблей народных инструментов / Н. Прошко. – Минск : БГК, 1972. – 15 с.
10. *Ризоль, Н.* Очерки о работе в ансамбле баянистов / Н. Ризоль. – М. : Сов. композитор, 1986. – 225 с.
11. *Розанов, В.* Русские народные инструментальные ансамбли / В. Розанов. – М. : Музыка, 1972. – 120 с.
12. *Финберг, М. Я.* Вопросы ансамблевого исполнительства : метод. рекомендации / М. Я. Финберг. – Минск : БГПУ, 1997. – 36 с.