

КАМЕРНЫЙ АНСАМБЛЬ КАК ФОРМА ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО СТАНОВЛЕНИЯ МУЗЫКАНТА-ИСПОЛНИТЕЛЬНОГО: МЕТОДИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ И СОВРЕМЕННАЯ ПРАКТИКА

Агаева Марал

Заведующий кафедрой камерного ансамбля, старший преподаватель,
Туркменская национальная консерватория имени Маи Кулиевой
г. Ашхабад Туркменистан

Аннотация

Актуальность. Разрыв между технической оснащённостью учащегося и его художественной самостоятельностью остаётся устойчивой проблемой музыкального образования; камерно-ансамблевый класс, ставящий исполнителя одновременно в положение солиста и партнёра, обладает для её преодоления ресурсом, который используется не в полной мере. Цель — систематизировать методические основания работы в классе камерного ансамбля и определить комплекс профессиональных качеств, формируемых этой формой занятий. Методика. Обобщение педагогического опыта кафедры камерного ансамбля, анализ отечественной методической традиции ансамблевого исполнительства, сопоставление классического и национального репертуара по типу фактуры и характеру интонирования. Результаты. Задачи ансамблевого класса разделены на три уровня — технологический, интонационно-звуковой и художественный; охарактеризованы ансамблевый слух, звуковой баланс, метроритмическая согласованность, штриховое единство, подвижность исполнительского лидерства и культура репетиционной работы; предложена четырёхэтапная последовательность работы над сочинением; описаны пять типичных затруднений ансамблевого класса и приёмы их устранения. Выводы. Камерный класс представляет собой самостоятельную форму профессионального становления музыканта, а при обращении к национальному репертуару — место продуктивного согласования монодийной и многоголосной музыкальных систем.

Ключевые слова: камерный ансамбль; ансамблевое исполнительство; музыкальная педагогика; ансамблевый слух; звуковой баланс; репетиционная работа; национальный репертуар; туркменская музыка.

CHAMBER ENSEMBLE AS A FORM OF PROFESSIONAL DEVELOPMENT OF A MUSICIAN-PERFORMER: METHODOLOGICAL FOUNDATIONS AND MODERN PRACTICE

Agayeva Maral

Head of the Chamber Ensemble Department, Senior Lecturer, Maya Kuliyeva
Turkmen National Conservatory
Ashgabat, Turkmenistan

Abstract

Relevance. The gap between a student's technical equipment and their artistic independence remains a persistent problem of music education; the chamber ensemble class, which places the performer simultaneously in the position of soloist and partner, possesses a resource for overcoming it that is not fully used. Aim — to systematise the methodological foundations of work in the chamber ensemble class and to define the set of professional qualities formed by this mode of study. Methods. Generalisation of the teaching experience of the chamber ensemble department, analysis of the national methodological tradition of ensemble performance, and comparison of the classical and national repertoires by texture type and character of intonation. Results. The tasks of the ensemble class are divided into three levels — technological, intonational-sonic and artistic; ensemble hearing, sound balance, metro-rhythmic coordination, unity of bowing, the mobility of performing leadership and the culture of rehearsal work are characterised; a four-stage sequence of work on a composition is proposed; five typical difficulties of the ensemble class and techniques for overcoming them are described. Conclusions. The chamber class constitutes an independent form of a musician's professional development and, when the national repertoire is addressed, a site where the monodic and polyphonic musical systems are productively reconciled.

Keywords: chamber ensemble; ensemble performance; music pedagogy; ensemble hearing; sound balance; rehearsal work; national repertoire; Turkmen music.

Введение

Камерно-ансамблевое исполнительство занимает в системе профессионального музыкального образования особое положение. В отличие от сольного класса, где внимание сосредоточено на индивидуальных задачах исполнителя, и от оркестрового класса, где партия музыканта подчинена воле дирижёра, камерный ансамбль ставит участника в двойственное положение: он одновременно солист и партнёр. Каждый голос фактуры здесь персонифицирован и не дублируется, но существует лишь во взаимодействии с остальными. Именно это сочетание личной ответственности за самостоятельную партию с постоянной необходимостью слышать целое делает ансамблевый класс незаменимым звеном подготовки музыканта.

Практика показывает, что разрыв между технической оснащённостью студента и его художественной самостоятельностью преодолевается в ансамбле быстрее, чем в сольном классе. Причина в том, что ансамбль требует непрерывного слухового контроля не только собственного звучания, но и звучания партнёра, а также мгновенной корректировки исполнительских средств. Тем самым формируется то качество, которое в исполнительской педагогике принято называть слуховым предвидением.

Цель настоящей статьи — систематизировать методические основания работы в классе камерного ансамбля, охарактеризовать комплекс профессиональных качеств, формируемых в этой форме занятий, и рассмотреть задачи, возникающие при обращении к национальному репертуару.

1. Камерный ансамбль в структуре подготовки музыканта-исполнителя

Само понятие камерной музыки восходит к итальянскому *camera* — комната — и первоначально указывало лишь на условия исполнения, противопоставленные храмовым и театральным. К концу XVIII века камерный ансамбль оформился как самостоятельный жанровый и фактурный тип, а струнный квартет получил значение высшей формы инструментального мышления. Классический квартет предъявил к исполнителям требование, ранее не возникавшее: равноправие голосов при полной их самостоятельности.

Методическое осмысление ансамблевой игры в отечественной традиции связано прежде всего с трудами Л. Н. Раабена [2] и А. Д. Готлиба [1]. Последним была сформулирована принципиальная для педагогики мысль: ансамбль не является арифметической суммой партий, он представляет собой новое качество, возникающее только при условии согласования исполнительских намерений участников. Отсюда следует, что ансамблевая техника не сводится к синхронности и должна отрабатываться специально, а не рассматриваться как побочный результат индивидуальных занятий.

Задачи, решаемые в ансамблевом классе, целесообразно разделить на три уровня. Первый — технологический: совпадение во времени, единство темпа, согласованность приёмов звукоизвлечения. Второй — интонационно-звуковой: чистота совместного строя, тембровый и динамический баланс, выстраивание вертикали. Третий — художественный: выработка единой интерпретационной концепции, распределение смысловых функций между партиями, общая драматургия сочинения. Практика показывает, что попытка перейти к третьему уровню, минуя первые два, приводит к декларативной, внешне выразительной, но неустойчивой игре.

2. Комплекс профессиональных качеств, формируемых в ансамблевом классе

2.1. Ансамблевый слух и звуковой баланс

Ансамблевым слухом называется способность исполнителя воспринимать собственную партию как элемент целого, непрерывно соотнося её с партиями партнёров. Формирование этого качества начинается с простейшего требования: студент должен уметь в любой момент назвать, какая функция принадлежит его голосу — ведущая, контрапунктирующая, гармоническая опора или ритмическая поддержка. Эффективным приёмом является исполнение партии партнёра по памяти, а также проигрывание сочинения с намеренным изменением динамического плана, при котором ведущий голос переводится на второй план: слух вынуждается искать новую точку опоры.

Звуковой баланс не сводится к соблюдению выписанных нюансов. Одинаковое динамическое обозначение у разных инструментов даёт различный акустический результат: в нижнем регистре виолончель при *mezzo-forte* легко перекрывает скрипичную кантилену, а фортепиано в аккордовой фактуре — весь струнный состав. Поэтому в репетиционной работе нюанс должен трактоваться как относительная, а не абсолютная величина, и корректироваться по слуху в конкретном зале.

2.2. Метроритмическая согласованность и агогика

Синхронность в ансамбле обеспечивается не внешним отсчётом, а общностью внутреннего ощущения пульса. Наиболее уязвимыми оказываются места смены темпа, паузы, вступления после длительного молчания и завершения фраз. Продуктивен приём совместного дирижирования: участники поочерёдно показывают ауттакт и снятие, что делает наглядной ответственность за организацию времени.

Особая трудность связана с агогикой. Свобода темпа, естественная для сольного исполнения, в ансамбле возможна лишь как согласованное отклонение. Отсюда методическое правило: любое *rubato* должно быть предварительно оговорено и закреплено, а его величина — сопоставлена всеми участниками. Импровизационная свобода становится возможной только на поздних стадиях работы, когда согласованная основа уже прочна.

2.3. Штриховое и артикуляционное единство

В смешанных составах проблема артикуляции стоит острее, чем в однородных. Струнный штрих *détaché*, фортепианное *non legato* и духовое *staccato* при равном нотном обозначении дают разную длительность и разный характер атаки. Согласование достигается не механическим приравниванием, а поиском общего звукового образа: участники договариваются о характере звука, после чего каждый подбирает инструментальные средства своего инструмента.

Полезным упражнением является пропевание спорного фрагмента всеми участниками — голос выявляет расхождения в представлении о фразе быстрее, чем инструмент.

2.4. Культура репетиционной работы

Ансамблевый класс формирует и собственно профессиональные навыки коллективной работы: умение формулировать замечание конкретно и корректно, умение принять предложение партнёра, распределение репетиционного времени, готовность к компромиссу в вопросах интерпретации. Эти качества имеют прямое продолжение в дальнейшей деятельности музыканта — оркестровой, концертмейстерской и педагогической.

Методически существенно, что репетиционная культура не возникает сама собой [10] и нуждается в целенаправленном формировании. Полезно с первых занятий вводить простые организационные правила: замечание формулируется с указанием такта и конкретного параметра — темпа, динамики, штриха; предложение об изменении проверяется проигрыванием, а не обсуждением; спорный вопрос, не решённый за две попытки, откладывается до следующей репетиции. Такие правила экономят время и предупреждают превращение репетиции в дискуссию.

2.5. Распределение исполнительской инициативы и смена лидера

Одним из наименее осознаваемых студентами аспектов ансамблевой игры является подвижность лидерства. В отличие от оркестра, где инициатива принадлежит дирижёру, в камерном ансамбле ведущая роль непрерывно переходит от одного участника к другому в соответствии с фактурой. Тот, кто в данный момент ведёт мелодическую линию или начинает новый раздел формы, принимает на себя ответственность за темп и характер, остальные должны немедленно перестроиться в сопровождающую позицию.

Начинающие ансамблисты, как правило, владеют лишь одной из этих позиций: одни стремятся вести постоянно, подчиняя себе партнёров и в тех разделах, где их партия второстепенна; другие столь же постоянно следуют, теряясь в моменты, когда инициатива переходит к ним. Оба типа поведения устраняются одним и тем же приёмом — предварительным анализом партитуры с письменной разметкой: в каждом разделе указывается, какой партии принадлежит инициатива. После того как разметка сделана, проводится проигрывание с сознательным подчёркиванием этих переходов, а затем — в естественной мере.

Отдельного упоминания заслуживает роль пианиста в смешанном составе. Фортепианная партия в камерных сочинениях классического и романтического периодов зачастую наиболее развита фактурно и содержит гармоническую основу целого. Из этого не следует, однако, что пианист автоматически является лидером ансамбля: его функция чаще состоит в организации гармонического и

ритмического пространства, внутри которого струнные ведут мелодическую линию. Практическая задача — выработать у пианиста навык слухового расчёта педали и динамики [8; 9] с учётом реального звучания партнёров, а не только логики собственной партии.

3. Этапы работы над камерным сочинением

Опыт кафедры позволяет предложить следующую последовательность работы.

Первый этап — ознакомительный.

Совместный анализ партитуры до начала совместной игры [7]: определение формы, тонального плана, функций голосов, кульминационных зон. Каждый участник должен представлять сочинение целиком, а не только свою строчку. Целесообразно проигрывание партитуры на фортепиано в четыре руки.

Второй этап — технологический.

Отработка стыков и переходов, выверение единого темпа, согласование штрихов и аппликатурных решений, влияющих на фразировку. На этом этапе допустимо замедленное проигрывание и работа по коротким разделам.

Третий этап — интерпретационный.

Выстраивание драматургии целого: соотношение разделов, подготовка кульминации, распределение динамического запаса. Здесь вырабатывается единая концепция, которую все участники принимают как общую.

Четвёртый этап — концертно-исполнительский.

Прогонки без остановок, репетиции в зале с проверкой баланса в реальной акустике, выработка устойчивости к сценическим неожиданностям. Полезны обыгрывания перед малой аудиторией.

4. Национальный репертуар в классе камерного ансамбля

Обращение к произведениям, основанным на туркменском музыкальном материале, ставит перед ансамблем задачи, не сводимые к общим. Туркменская традиционная музыка по природе монодийна [3; 4]: её выразительность сосредоточена в развёртывании одноголосной мелодической линии, в ладовой и ритмической детализации, в орнаментике. Перенесение такого материала в гомофонно-гармоническую фактуру европейского типа требует от исполнителей осознанного решения: гармоническое сопровождение не должно подавлять ладовую природу первоисточника.

Отсюда несколько практических следствий. Во-первых, партия, несущая народную мелодию, нуждается в большей агогической свободе, чем это обычно принято в классическом ансамбле, и остальные участники должны быть готовы следовать за ней. Во-вторых, орнаментика — форшлагги, мелизматические

обороты, характерные глиссандо — должна исполняться не как украшение, а как содержательный элемент напева. В-третьих, гетерофония, естественная для национальной исполнительской традиции форма совместного музицирования [5], при которой участники одновременно излагают варианты одного напева, может быть осмыслена как самостоятельный ансамблевый приём, а не как отступление от точной синхронности.

Существенным условием продуктивной работы является предварительное знакомство участников ансамбля с первоисточником. Прослушивание традиционного исполнения напева, положенного в основу сочинения, даёт студентам ориентир, которого не содержит нотный текст: характер интонирования, реальное временное строение фразы, манеру орнаментального заполнения. Практика показывает, что без такого ориентира ансамбль исполняет национальный материал корректно по тексту, но стилистически нейтрально.

Отдельным направлением работы кафедры является формирование учебного фонда переложений. Оригинальный камерно-ансамблевый репертуар на национальном материале ограничен, вследствие чего значительная часть учебных задач решается на переложениях. Их подготовка требует участия педагога: механическое распределение фактуры между инструментами без учёта их регистровых и тембровых свойств даёт материал, неудобный для исполнения и не выявляющий достоинств первоисточника.

Включение в состав ансамбля национальных инструментов — дутара и гиджака [6] — требует дополнительной работы над строем и балансом, поскольку их динамический диапазон и характер атаки существенно отличаются от европейских смычковых. Практический выход состоит в предварительном определении акустически благоприятного расположения исполнителей на сцене и в корректировке динамических обозначений с учётом реального соотношения громкостей.

5. Типичные трудности ансамблевого класса и приёмы их преодоления

Обобщение педагогического опыта позволяет выделить несколько устойчиво повторяющихся затруднений и указать проверенные способы их устранения.

Расхождение в моменты вступления после паузы.

Причина, как правило, состоит в том, что молчащий участник перестаёт внутренне отсчитывать время и вступает по внешнему сигналу с запозданием. Приём устранения: во время паузы участник продолжает беззвучно вести свою линию, сохраняя ощущение непрерывности, а вступление готовит дыханием за долю до начала.

Постепенное ускорение в подвижных разделах.

Ускорение почти всегда начинается не у всех одновременно, а у участника с наиболее мелким ритмическим рисунком. Приём: проигрывание раздела в замедленном темпе с сознательным укрупнением метрической единицы — счёт по целым тактам вместо долей, что переносит опору с моторики на слуховое представление формы.

Динамическая невыравненность в кульминациях.

Стремление каждого участника к максимальной выразительности приводит к звуковой перегрузке, при которой кульминация теряет рельеф. Приём: предварительное распределение динамического запаса по разделам с фиксацией предельного уровня, дальше которого никто не идёт до главной кульминации.

Интонационная неустойчивость вертикали.

Чистота совместного строя не сводится к чистоте каждой партии в отдельности: интервал, безупречный мелодически, в вертикали может требовать иного интонирования. Приём: выделение опорных созвучий и их отдельная выстройка на выдержанном звуке с последующим возвращением в темп.

Формальное исполнение сопровождающих голосов.

Участник, партия которого не содержит мелодического материала, нередко исполняет её нейтрально, что обесцвечивает фактуру. Приём: анализ функциональной роли каждого сопровождающего голоса и поиск его собственной выразительной задачи — ритмической опоры, гармонического заполнения, контрапунктического противосложения.

Заключение

Класс камерного ансамбля следует рассматривать не как дополнение к сольной подготовке, а как самостоятельную форму профессионального становления музыканта. Он формирует комплекс качеств, недостижимых в других формах занятий: ансамблевый слух, гибкость исполнительского времени, артикуляционную согласованность и культуру коллективной работы. Предложенная четырёхэтапная последовательность работы над сочинением позволяет упорядочить репетиционный процесс и избежать преждевременного перехода к художественным задачам.

Особую значимость ансамблевый класс приобретает при работе с национальным репертуаром: именно здесь монодийная природа туркменского мелоса вступает в продуктивное взаимодействие с многоголосным мышлением европейской традиции, а исполнители получают опыт согласования двух музыкальных систем. Дальнейшее направление работы кафедры видится в расширении учебного репертуара за счёт переложений и оригинальных сочинений для смешанных составов с участием национальных инструментов.

Список литературы

1. Готлиб А. Д. Основы ансамблевой техники. — М.: Музыка, 1971. — 94 с.
2. Раабен Л. Н. Инструментальный ансамбль в русской музыке. — М.: Музгиз, 1961. — 476 с.
3. Успенский В. А., Беляев В. М. Туркменская музыка. — М.: Музыкальный сектор Госиздата, 1928. — 375 с.
4. Беляев В. М. Очерки по истории музыки народов СССР. Вып. 1. — М.: Музгиз, 1962. — 340 с.
5. Виноградов В. С. Музыка Советского Востока. — М.: Советский композитор, 1968. — 232 с.
6. Вертков К. А., Благодатов Г. И., Язовицкая Э. Э. Атлас музыкальных инструментов народов СССР. — М.: Музыка, 1975. — 400 с.
7. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. — Л.: Музыка, 1971. — 376 с.
8. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: записки педагога. — М.: Музыка, 1988. — 240 с.
9. Мильштейн Я. И. Вопросы теории и истории исполнительства. — М.: Советский композитор, 1983. — 266 с.
10. Цыпин Г. М. Обучение игре на фортепиано. — М.: Просвещение, 1984.

References

1. Gotlib, A. D. (1971). Fundamentals of Ensemble Technique. Moscow: Muzyka. 94 p.
2. Raaben, L. N. (1961). Instrumental Ensemble in Russian Music. Moscow: Muzgiz. 476 p.
3. Uspensky, V. A., & Belyaev, V. M. (1928). Turkmen Music. Moscow: Music Sector of Gosizdat. 375 p.
4. Belyaev, V. M. (1962). Essays on the History of Music of the Peoples of the USSR (Issue 1). Moscow: Muzgiz. 340 p.
5. Vinogradov, V. S. (1968). Music of the Soviet East. Moscow: Sovetsky Kompozitor. 232 p.
6. Vertkov, K. A., Blagodatov, G. I., & Yazovitskaya, E. E. (1975). Atlas of Musical Instruments of the Peoples of the USSR. Moscow: Muzyka. 400 p.
7. Asafyev, B. V. (1971). Musical Form as a Process. Leningrad: Muzyka. 376 p.
8. Neuhaus, H. G. (1988). The Art of Piano Playing: Notes of a Teacher. Moscow: Muzyka. 240 p.
9. Milstein, Y. I. (1983). Issues of Theory and History of Performance. Moscow: Sovetsky Kompozitor. 266 p.
10. Tsypin, G. M. (1984). Teaching Piano Playing. Moscow: Prosveshcheniye.