**ИЗ ОПЫТА РАБОТЫ С РОМАНТИЧЕСКИМИ ПРОИЗВЕДЕНИЯМИ В КЛАССЕ КАМЕРНОГО АНСАМБЛЯ**

**Ансамблевое музицирование как процесс воспитания учащегося-музыканта. Исторический экскурс**

***Захаров Антон Анатольевич, преподаватель, ГПОУ ТО «Новомосковский музыкальный колледж имени М. И. Глинки»***

 Ансамблевое музицирование является важнейшей составляющей процесса воспитания учащегося-музыканта. Привлекательность игры в ансамбле, как правило, связана со спецификой этого вида исполнительства – сотворчестве нескольких участников.

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

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

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

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

 В XX веке камерный ансамбль становится ведущей сферой творчества композиторов и исполнителей. Его специфика связана с ведущими направлениями этого исторического периода – постромантизмом, импрессионизмом, экспрессионизмом и неоклассицизмом. Все это мы находим в камерном творчестве выдающихся русских композиторов (П. И. Чайковский, А. П. Бородин, А. К. Глазунов и др.), традиции которых нашли продолжение у Н. Я. Мясковского, С. С. Прокофьева, Д. Д. Шостаковича.

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

**Романтизм и его эстетика.**

 Промышленный переворот в Европе на рубеже XVIII-XIX веков, крушение надежд, возложенных на Великую французскую революцию, привел к крушению культ разума, провозглашённый эрой Просвещения. На пьедестал взошёл культ чувств и естественного начала в человеке. Так появился романтизм. В музыкальной культуре он просуществовал чуть больше века (1800—1910), тогда как в смежных сферах (живописи и литературе) его срок истёк на полстолетия раньше. Именно музыка была на вершине среди искусств у романтиков как наиболее духовное и свободное из искусств. При этом романтики, в отличие от представителей эпох античности и классицизма, не выстраивали иерархию искусств с её чётким делением на виды и жанры - виды искусств могли свободно переходить друг в друга. Идея синтеза искусств была одной из ключевых в музыкальной культуре романтизма. Это касалось и категорий эстетики: прекрасное соединялось с безобразным, высокое – с низменным, трагическое – с комическим. Такие переходы связывала романтическая ирония, она же отражала универсальную картину мира. Всё, что имело отношение к прекрасному, обрело новый смысл у романтиков. Природа стала объектом поклонения, художника боготворили как высшего из смертных, а чувства превозносились над разумом. Бездуховная реальность противопоставлялась мечте, прекрасной, но недостижимой. Романтик с помощью воображения строил свой новый, непохожий на другие реальности, мир.

 Интересы романтиков ярко проявились в выборе избираемых ими тем в искусстве - тема одиночества, тема пути (её ещё называют темой странствий), тема смерти, тема природы, тема фантастики. Воображаемый мир для романтиков был намного богаче реального.

 Музыкальные жанры эпохи романтизма.

 Музыкальная культура романтизма дала толчок развитию жанрам камерной вокальной лирики: балладе, поэме и песням, часто объединяемым в циклы. Романтическая опера отличалась не только фантастичностью сюжета, но и прочной связью слова, музыки и сценического действия. Происходит симфонизация оперы. Среди инструментальных жанров романтики выделяют фортепианную миниатюру. Чтобы передать один образ или минутное настроение, им достаточно небольшой пьесы. Несмотря на свой масштаб, пьеса бурлит экспрессией. Как и песни, пьесы порой объединяются в циклы. При этом части цикла, ярко контрастные, всегда образовывали единую композицию за счёт музыкальных связей. Романтики любили программную музыку, соединявшую её с литературой, живописью или другими искусствами. Поэтому сюжет в их сочинениях часто управлял формой. Также получили свое яркое развитие камерно-инструментальные жанры. Музыкальный язык композиторов-романтиков.

 Синтез искусств повлиял и на средства музыкальной выразительности. Мелодия стала более индивидуальной, чутко реагирующей на поэтику слова, а сопровождение перестало быть нейтральным и типичным по фактуре. Гармония обогатилась красками, чтобы поведать о переживаниях героя-романтика. Так, романтические интонации томления отлично передавали альтерированные гармонии, усиливающие напряжение. Романтики любили и эффект светотени, когда мажор сменялся одноимённым минором, и аккорды побочных ступеней, и красивые сопоставления тональностей. Новые эффекты обнаруживались и в натуральных ладах, особенно когда требовалось передать в музыке народный дух или фантастические образы. В целом мелодия у романтиков стремилась к непрерывности развития, отвергала любую автоматическую повторность, избегала регулярности акцентов и дышала выразительностью в каждом своём мотиве. А фактура стала настолько важным звеном, что её роль сравнима с ролью мелодии.

**Об особенностях работы в классе камерного ансамбля.**

 По мнению М.В. Мильмана – профессора Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского – преподаватель в классе камерного ансамбля – это режиссёр и дирижёр одновременно, следовательно, важнейшая роль в формировании музыканта отводится учителю. Прежде всего, преподаватель должен уметь показать сам то, что предлагает ученику. Он должен обладать неиссякаемой фантазией, воображением, широким кругозором, темпераментом, волей, организаторскими данными, должен быть психологом.

 Пожалуй, самый трудный для педагога период – начало работы с новым ансамблем. Именно в это время происходит важнейший двусторонний процесс приспособления учащихся к требованиям педагога и приноравливания педагога к уровню возможностей и различным индивидуальным особенностям учащихся. Как правило, ученики одного возраста, обучающиеся в одной параллели имеют различный уровень технической подготовки, музыкальный кругозор, интеллектуальный уровень развития. Поэтому первая и чрезвычайно ответственная задача педагога – рациональное объединение исполнителей. При подборе ансамблевых пар должны учитываться характер дарования, степень продвинутости учащихся. Часто случается и так, что скромные по данным учащиеся с неустойчивой эмоциональной организацией выигрывают при совместном музицировании. На сцену они выходят с единомышленником, чувствуя поддержку друг друга. Волнение, нервное напряжение спадают, на смену приходит вдохновение, уверенность в своих силах.

 Процесс привыкания участников ансамбля друг к другу очень сложен и требует большой психологической работы, которая подчас лежит и в сфере морально-этических взаимоотношений. Только упорный труд позволяет выработать единую манеру игры в ансамбле при сохранении индивидуальности каждого из участников. Известно, что, в отличие от исполнителей на оркестровых инструментах, которые с раннего детства обучаются навыкам ансамблевой игры - от выступлений с концертмейстером, до игры в различных ансамблях, - пианисты овладевают своим мастерством в условиях индивидуальных занятий и привыкают к ним, как к единственно возможной форме работы. Пианист в центре внимания преподавателя, в центре внимания публики на концерте. Поэтому для него встреча с партнёром в классе фортепианного, а затем и камерного ансамбля имеет большое значение, но и привносит в его жизнь дополнительные сложности. К тому же даже выученная и проработанная партия не делает автоматически пианиста ансамблистом. Особую важность приобретает умение учащегося находить творческий контакт с партнером, ясно излагая свои мысли при совместном создании художественного образа исполняемого произведения, пианист, играя с другими, начинает лучше осознавать и собственные цели. Об этом хорошо говорил К.Н. Игумнов: «Пианисту очень помогает общение с инструменталистами и вокалистами. Оно расширяет его общий музыкальный кругозор, углубляет понимание им стиля, наконец, делает его более самостоятельным. В ансамбле главное – это контакт, взаимопонимание, - и не только головой, но и чувством, ощущением музыки. Очень полезно бывает сочетать свои намерения с намерениями других; часто это помогает лучше разбираться в собственных намерениях».

 Основные особенности игры пианиста в камерном ансамбле. Прежде всего – это смягчение динамики. Forte в совместной игре со струнниками не достигает той силы, которая возможна при исполнении сольной программы или концерта с оркестром. Научить слушать партнёра и установить правильный баланс звучания – основной закон ансамблевого музицирования.

 Пианист – ансамблист должен более экономно пользоваться педалью. Жирная педаль, как правило, противопоказана струнным инструментам. Некоторое исключение составляют произведения импрессионистов и современных композиторов (насыщенная педаль в данном случае является колористическим приёмом). В произведениях, связанных с полифоническим развитием (например, баховские ансамбли), педаль сводится до минимума. Необходимо очень точно снимать педаль при окончании общих фраз или совместных фермат, когда прекращение звука должно быть одновременным с остановкой смычка у скрипки или окончанием дыхания у исполнителя на духовом инструменте. Не следует снимать аккорд, продолжая держать его педалью, так как существует акустическая разница между аккордом, который держат руки и звучащим аккордом на педали без рук. Важно не забывать о существовании оркестровой педали, о возможности её использования на фортепиано в камерных сочинениях. В оркестре функцию педали несёт не только выдержанный бас, но и неподвижный звук в центре, вокруг которого меняется гармония. Поэтому, когда встречается подобное изложение в ансамблевом сочинении, выдержанная правая педаль не нужна.

 Ещё одной специфической особенностью является совместное исполнение аккордов. Как известно, инструменталисты их ломают, и надо подхватить верхнюю часть аккорда, пропустив нижнюю. Следует также учитывать моменты переходов со струны на струну или смену позиций при скачках, взятия дыхания духовиков. Установить общность фразировочных лиг и штрихов с тем, чтобы в аналогичных местах они точно совпадали, следовательно без знания штриховой специфики в данном случае не обойтись.

 При рассмотрении вопросов ансамблевого музицирования необходимо обратить особое внимание на способ звукоизвлечения, так как именно он является основным отличием при сравнении игры на различных музыкальных инструментах. Вот почему применение определённого штриха у смычковых инструментов может оказать влияние на выбор темпа того или иного эпизода. Наличие legato в партии пианистов, выписанная крупными длительностями меняет характер движения, делает его более подвижным. Постоянного совершенствования в ансамбле требует техника «подхвата» гаммообразных пассажей (особенно в мелодической линии) – точного вступления и умелого подчинения инерции предшествующего движения, верной и лёгкой передачи ведущего голоса из одной партии в другую.

 Один из главных показателей качества ансамблевой игры - синхронность звучания. Особую трудность представляет совместное rubato, органично и адекватно соответствующее авторскому тексту. Необходимо, чтобы все ускорения и замедления темпа были прочувствованны, выверены и отработаны еще в домашних условиях, при этом, не становясь некими заученными раз и навсегда. Свобода непосредственного музыкального высказывания отнюдь не сковывается ансамблевым выступлением, но она проявляется в меньших дозах, чем при сольной игре. Для достижения этой цели любой ансамбль должен иметь свою систему определенных жестов, взглядов и даже вздохов, позволяющую синхронно начинать произведение, грамотно показывая ауфтакт, снимать заключительный аккорд и т.п. Длительность ауфтакта должна равняться одной доле такта, а само движение - соответствовать характеру исполняемой музыки. К примеру, активный взмах связан с показом яркой, насыщенной, исполняемой в быстрых темпах музыки, взмах менее активный соответствует мягкой по звучанию музыки, кантилене.

 Работая над ансамблевой слаженностью, необходимо разучивать произведение в медленном темпе. Именно в медленном темпе будут выявлены и устранены различные неточности, отработаны и закреплены основные элементы исполнительского замысла. Проигрывая произведение в среднем темпе, желательно в первую очередь обращать внимание на то, чтобы исполнение выявляло музыкальное развитие, динамику и агогику. Даже когда работа над произведением близится к завершению, целесообразно играть не только в темпе, указанном автором, но и периодически возвращаться к медленному и среднему темпу. Аналогичный принцип должен соблюдаться и при работе над динамическими оттенками. В отличие от сольного исполнительства, варьирование динамического рисунка во время эстрадного выступления одним из ансамблистов может негативно сказаться на качестве исполнения, разрушив целостность и выразительность звучания. Умение уступить место партнёру, а затем вновь выйти на первый план, умение естественно и свободно строить “мизансцены” музыкального действия необходимы для ансамблевого музицирования.

 Как известно, есть три этапа или разновидности изучения музыкальных произведений:

1) чтение с листа;

2) исполнение проученного текста;

3) подготовка к концертному исполнению.

В первых двух случаях перед исполнителем стоят главным образом познавательные цели, и степень художественного совершенства может быть ограниченной. В третьем исполнитель обязан предъявлять к себе более высокие артистические требования. Изучение репертуара в порядке ознакомления очень расширяет музыкальный кругозор учащихся и имеет большое воспитательное значение, приучая их к домашнему музицированию, пробуждая интерес к слушанию и исполнению новой музыки. Желательно чаще менять пьесы, чтобы учащиеся привыкали новые задачи решать на новом материале, быстро ориентируясь в ещё непривычных условиях.

 Умение бегло читать с листа – результат планомерной и разносторонней работы с первых лет музыкального обучения. Кроме специальных навыков – умения играть не глядя на руки, мгновенного зрительного освоения всех разветвлений музыкальной ткани. Чтение с листа требует от исполнителя свободной техники, устойчивого ритма, умения играть с партнёром, достаточно развитого слуха и гармонического чутья, хорошего знания разнообразного репертуара. Уверенное и чёткое чтение нового текста, естественно, сокращает подготовительный этап в артистической работе. Исполнители, обладающие этим навыком, интенсивнее пополняют свои программы новыми произведениями.

 Итог кропотливой и многосторонней работы – концертное выступление. Для любого исполнителя, тем более для неопытного ансамбля выход в большой зал, всегда стресс. Репетиционные занятия проходят в классе, в камерной акустике, естественной для ансамблевого музицирования. В классе вырабатываются соответствующие манера и тон подачи реплик, соизмеряются параметры – f и p, налаживается контакт между партнерами, они точно реагируют на мельчайшие оттенки нюансировки, то есть чувствуют себя вполне естественно и свободно. Но, как правило, первая репетиция в зале может принести больше огорчений, чем радости, как самому ансамблю, так и его руководителю. Партнеры плохо слышат себя и друг друга и явно испытывают психологический дискомфорт. От прежнего классного исполнения, яркого и убедительного, остаётся лишь воспоминание. Шероховатости, которые в классе казались незначительными, на сцене превращаются в недостатки, порой влияющие на интерпретацию произведения в целом. В такой ситуации педагогу приходится менять задуманное, ставить перед ансамблем новые цели. Многие педагоги, музыканты практикуют так называемый «прогон» – безостановочное исполнение пьесы от начала до конца, обычно приглашая “для публики” учащихся класса и друзей. Такие репетиции-концерты помогают не только ощутить целостность исполнения, но и адаптировать исполнителей к сцене. Концертная эстрада служит хорошей проверкой проделанной работы. Насколько убедительна трактовка, как владеют собой исполнители на эстраде, какова исполнительская яркость и артистичность исполнения – на все эти вопросы наиболее точный ответ педагог может получить при прослушивании своих воспитанников в условиях концертного зала.

 Переходя к выводам, можно сказать что даже при выдающейся музыкальной одарённости без стремления к общей цели, творческого сопереживания, эмоциональной солидарности партнёров любой ансамбль ждёт неудача. Дружеские отношения с партнёром, обмен мнениями мобилизуют творческую волю, готовность к восприятию и действию, обогащают фантазию музыкантов, подсказывая решения, которые могли быть и не найдены наедине с самим собой. Камерный ансамбль – это своеобразное музыкальное общение, сотворчество. Отсюда вывод – в сольном исполнении обязательно единоначалие, а в ансамбле – только равноправие.

**Подбор репертуара. Роль произведений романтического стиля.**

 Как правило, основную долю сочинений в репертуаре камерного ансамбля составляют классические сонаты, трио. Связано это с довольно обширным наследием композиторов-классиков – Гайдна, Моцарта, Бетховена. Все эти сочинения в достаточной степени сложны и представляют прекрасный материал для приобретения ансамблевых навыков, богатый и по образно-художественному наполнению. Вместе с тем, для расширения кругозора обучающихся музыкантов необходимо включать в репертуар и произведения композиторов-романтиков. Романтические сочинения позволяют более полно раскрыть творческие возможности исполнителей. Яркость и богатство художественных образов является отличным стимулом для юных музыкантов. Из опыта работы следует отметить, что произведения композиторов-романтиков дают больше возможности для реализации творческих потребностей учащихся. Но при выборе произведений романтического стиля необходимо учитывать доступность образно-художественных образов для учащихся, учитывая их способность потенциально достигнуть решения творческих задач. Основы же работы с сочинениями романтического стиля не имеют существенных отличий от основных принципов работы с камерным ансамблем. Особого внимания потребует выбор правильного баланса звучания и работа над штрихами и агогикой.

**Список литературы**

1. Берлизов Д.А. М.В.Мильман о роли и значении камерного ансамбля. М. 2009.
2. Благой Д. Искусство камерного ансамбля и музыкально-педагогический процесс. М. 1979.
3. Бялый И. Из истории фортепианного трио: Генезис и становление жанра / И. Бялый. – М.: Музыка, 1989. – 94 с.
4. Готлиб А. Заметки о фортепианном ансамбле. М. 1973.
5. Лукьянова Е.П. Камерный ансамбль как вид музыкально-исполнительского искусства (психологический аспект) / Е.П. Лукьянова // Проблемы ансамблевого исполнительства: Межвузовский сборник статей / Урал. Гос. Консерватория им. М.П. Мусоргского. – Екатеринбург, 2007. –С. 6 -17.
6. Мильман М.В. Мысли о камерно-ансамблевой педагогике и исполнительстве / М.В.Мильман // Камерный ансамбль: Педагогика и исполнительство – М.: Музыка, 1979. – с. 64-76.
7. Музыкальное образование в контексте культуры. М. 2008.
8. Немыкина И.Н., Гришкова О.Ю. Особенности межличностного взаимодействия музыкантов в камерном ансамбле / И.Н. Немыкина, О.Ю.Гришкова // Современные проблемы науки и образования. – 2013. – № 6; URL: http://www.science-education.ru/113-11317 (дата обращения: 25.12.2013).
9. Николаев А. Ещё раз о семиотике и множественности исполнительского образа. М. 2008.
10. Ойстрах Д.Ф. Воспоминания. Статьи. Письма. М. 1978.
11. Стоковский Л. Музыка для всех нас / Л. Стоковский. – М: Советский композитор, 1963. – 378 с.