

**МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ УКРАИНЫ  
НАЦИОНАЛЬНЫЙ ВСЕУКРАИНСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ СОЮЗ  
ДНЕПРОПЕТРОВСКАЯ АКАДЕМИЯ МУЗЫКИ им. М. ГЛИНКИ**

**С. Г. ГОРОВОЙ**

**ОСОБЕННОСТИ  
АНСАМБЛЕВОЙ ПОДГОТОВКИ  
ТРОМБОНИСТА**

**Учебно-методические рекомендации**

**Днепр  
ЛИРА  
2017**

УДК 788.2(07)  
ББК 85.315.734я7  
Г 70

Утверждено к печати Ученым советом  
Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки  
(протокол № 6 от 12 января 2017 года)

**Автор:**

**С. Г. Горовой**, кандидат искусствоведения, профессор,  
заведующий кафедрой «Оркестровые инструменты»  
Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

**Горовой С. Г.**

Г 70 Особенности ансамблевой подготовки тромбониста : учебно-методические рекомендации / С. Г. Горовой. – Днепр : ЛИРА, 2017. – 28 с.

ISBN 978-966-383-825-0

Работа посвящена рассмотрению проблемы подготовки профессиональных тромбонистов для успешной работы в группе низкой меди симфонического оркестра. Содержание учебно-методических рекомендаций является обобщением многолетнего педагогического и исполнительского опыта автора.

Издание рассчитано на исполнителей, преподавателей и студентов музыкальных учебных заведений.

**УДК 788.2(07)**  
**ББК 85.315.734я7**

**ISBN 978-966-383-825-0**

© С. Г. Горовой, 2017  
© Днепропетровская академия  
музыки им. М. Глинки, 2017  
© ЛИРА, 2017

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>ВСТУПЛЕНИЕ.....</b>	<b>4</b>
<b>РАЗДЕЛ 1. Некоторые принципы формирования ансамбля.....</b>	<b>5</b>
<b>РАЗДЕЛ 2. Особенности работы в классе ансамбля.....</b>	<b>9</b>
<b>РАЗДЕЛ 3. Основные направления работы над раскрытием художественного содержания ансамблевого произведения.....</b>	<b>13</b>
<b>ВЫВОДЫ.....</b>	<b>25</b>
<b>СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....</b>	<b>27</b>

## ВСТУПЛЕНИЕ

Особое место в исполнительстве на тромбоне занимает ансамблевое музицирование. Исторически сложилось так, что тромбон, в первую очередь, – оркестровый инструмент. Но специфика современного оркестрового исполнительства такова, что тромбонист должен иметь универсальные навыки. Он должен быть прекрасным солистом и быть в состоянии на высочайшем уровне исполнять сложнейшие, развернутые оркестровые соло. Вместе с тем, основная его работа протекает в рамках ансамблевой игры в группе низкой меди (квартет из трех тромбонов и тубы), а также в различных сочетаниях с остальными инструментами симфонического оркестра.

Исходя из этого, с первых шагов и на протяжении всего срока обучения игре на тромбоне (в музыкальной школе, училище, консерватории) пристальное внимание необходимо уделять ансамблевой подготовке тромбониста. Как правило, во время обучения в учебных заведениях любого уровня учащиеся не в состоянии получить достаточную оркестровую практику из-за ограниченного времени, отводимого учебным планом занятиям по оркестровому классу. Если добавить к этому, что далеко не каждый учащийся может во время учебы работать по совместительству в профессиональном оркестре, единственный путь возместить этот недостаток – усиленное внимание к ансамблевой подготовке. Это легко сделать в рамках класса по специальности.

В настоящее время существует очень много различной тромбонной ансамблевой литературы. Начиная от дуэтов, трио, квартетов и по нарастающей числа участников, -- до хора тромбонов в 10 - 12 и более голосов. Не говоря уже о брасс-квинтетах и массе других ансамблей с различными составами участников (с различными духовыми, струнными, ударными инструментами, вокалистами и т. д.).

Исходя из возможностей учащихся в классе по специальности, можно сформировать постоянные составы (трио, квартеты тромбонов), которые на протяжении нескольких лет могут играть вместе. В ансамблевом исполнительстве мало собрать состав и подготовить с ним программу. Наивысшего мастерства ансамблевого исполнительства можно достичь только в том случае, когда ансамбль формируется с учетом творческой совместимости его участников и на протяжении длительного времени ведет совместную репетиционную работу и постоянную концертную деятельность.

## РАЗДЕЛ 1. Некоторые принципы формирования ансамбля

Успешная ансамблевая подготовка музыкантов во многом также зависит от понимания педагогом психологических особенностей ансамблевого музицирования. На первый план здесь выходят особенности профессионального и психологического восприятия партнера партнером в ансамбле, а также факторов, возникающих в процессе совместного музицирования. Для того, чтобы более ясно определить психологические особенности ансамблевого исполнительства, необходимо сравнить в этом плане ансамбль с другим исполнительским коллективом, деятельность которого имеет другие психологические принципы внутренней организации. Такое сравнение можно сделать, например, с оркестром.

В оркестре, состоящем из множества индивидуальностей, образуются многообразные и сложные взаимосвязи, которые обусловлены взаимоотношениями внутри каждой оркестровой группы, между различными группами, между солистами и оркестром, между дирижером и оркестром. В целом, оркестровый исполнительский процесс – взаимодействие индивидуальной воли дирижера с коллективной творческой инициативой. При этом уровень творческого и человеческого взаимодействия дирижера с коллективом в значительной мере определяет профессиональные качества последнего.

Психологические принципы внутренней организации ансамбля базируются на сочетании индивидуальностей. В силу особенностей жанра ансамбля, это сочетание позволяет раскрыться индивидуальности каждого участника коллектива и вместе с тем образует нечто качественно новое – совместный творческий акт, именуемый ансамблевой игрой.

Вышесказанное об ансамбле в первую очередь относится к тромбонному трио и квартету, составам, составляющим основу оркестровой группы низкой меди. К тому же тромбонный квартет давно и прочно оформился в качестве оригинального камерного коллектива с обширным репертуаром. В последние годы проводятся различные конкурсы с участием квартета тромбонов, например, Международный конкурс тромбонных квартетов в Детмольде (Германия). Исполнение каждой партии в трио или квартете – это не только творческий, но и в значительной мере специфический психологический процесс, в котором проявляется достаточно ярко индивидуальность каждого голоса. Однако эта индивидуальность имеет свои пределы, обусловленные особенностями исторически сложившегося жанра совместного музицирования нескольких музыкантов. Поэтому, помимо чисто музыкальных факторов, каждому составу присущи и свои психологические закономерности. Все это нужно учитывать при работе

с ансамблем во избежание нарушений или даже искажений исполнительской интерпретации.

Исходя из особенностей ансамблевого музицирования как сочетания творческих индивидуальностей, рассмотрим особенности музыкального восприятия участников ансамбля. Постоянное, напряженное творческое внимание к своим партнерам развивает у музыкантов обостренное чувство ансамбля. Это своеобразный сплав способностей улавливать музыкальные намерения партнера и его психологические импульсы, которые возникают в процессе исполнения. Развитое чувство ансамбля подразумевает не только способность чувствовать художественные намерения партнеров, но и предчувствовать их. Эта способность особенно ярко проявляется в период наивысшего творческого подъема – концертного исполнения. Повышенное чувство ответственности, обусловленное игрой на публике, и которое нельзя никак смоделировать в репетиционный период, мобилизует все духовные и физические силы, вызывает повышенную эмоциональную реакцию на собственную игру и восприятие партнеров.

На концертной эстраде у ансамблистов возникают неординарные ощущения при восприятии игры партнеров. Неожиданные эмоциональные всплески в их игре вызывают ответную реакцию, выражаемую в изменениях характера звучания, внутреннего движения музыки. Если у солиста каждое концертное выступление является вариантом предыдущего и отличается в зависимости от конкретного творческого состояния в момент выступления, то в ансамблевом сценическом музицировании каждый музыкант чутко реагирует на тончайшие эмоциональные изменения в игре партнеров, которые, в свою очередь, отражаются на его игре. Этот процесс не следует понимать как некоторую неорганизованность ансамблевого исполнения или как итог недоработки в репетиционный период. Возникновение подобных сценических «откровений» в ансамблевом музицировании является естественным творческим проявлением этого жанра.

Длительная постоянная совместная работа коллектива вырабатывает у его участников способность восприятия и ответной реакции на неожиданно возникающие в процессе исполнения музыкальные ощущения партнеров. Вместе с тем, вырабатывается способность и умение практически незаметными импульсами пригласить их к своему, испытываемому в данный момент художественному ощущению. «В подобных ситуациях музыкантам надо настраиваться на тот или иной образный, эмоциональный модус, обладать навыком быстрых образных перевоплощений, переходить с позиции сказителя или оратора на позицию действующего лица или лирического героя, владеть техникой подражания характеру мышления, манере поведения то одного, то другого человека; при этом развивается мысль о необходимости

использования техники полифонического соединения разных настроений» [5, с. 52].

Каждый постоянно концертирующий ансамбль стремится создать внутри коллектива такую творческую атмосферу, которая способна более полно раскрыть потенциальные возможности музыкантов, их индивидуальное мастерство, творческую инициативу и артистизм. Такое творческое содружество, как ансамбль, «является средоточием различных связей и координирования. Это и отношения музыкальных реплик, и отношения артистов по их роли, опыту, характеру, по их музыкальному, эстетическому и этическому уровню, кредо – отношения характера и вместе с тем музыкально-смысловые и личностные. Благодаря их разнообразию и множественности ансамблевая пьеса становится своеобразным музыкально-инструментальным театром, а ее восприятие оказывается оценкой оценочных связей, заключенных в структуре развертывающегося исполнительского поведения, в то же время распространением их как музыкально-смысловых контрастов, координаций, сопоставлений и противопоставлений. Оценочный компонент в этой системе растворяется, вуалируется, становится неопределенно-множественным, обобщенным... Здесь нет единой и незыблемой «табели о рангах», но есть целая их система, гибкая подвижная, требующая чуткости, динамичности музыкально - ценностного и смыслового ориентирования» [5, с. 223].

Причиной индивидуальных и ансамблевых погрешностей в игре часто оказываются не исполнительские, а психологические факторы. Это может быть недостаточно чуткое восприятие намерений партнера, притупленность или отсутствие остроты реакции на его действия, нехватка творческой интуиции. Без этого трудно рассчитывать на успешное выступление, так как именно на сцене эти факторы во многом определяют качество ансамбля. Поэтому репетиционную работу целесообразно строить таким образом, чтобы в процессе репетиций внимание музыкантов было максимально сконцентрировано на этих моментах.

Выработке остроты реакции участников ансамбля на действия партнера и совершенствованию навыков ансамблевой игры может способствовать включение в репертуар таких произведений как Токката из Сюиты для квартета тромбонов К. Сероцки. Исполнение подобных произведений связано с большими трудностями не только для студентов, но и для профессионалов. Идеальное исполнение этой части Сюиты требует от участников квартета тонкого и точного ощущения темпо-ритма, метра, полной идентичности и стабильности штриха, соблюдение указанной динамики и сохранение ее уровня в переключках, не говоря уже о стабильности и качестве звукоизвлечения и чистоте интонирования.

Во время репетиций данного произведения следует вначале выбрать удобный темп, для того, чтобы была возможность тщательно проконтролировать на слух выполнение всех указанных выше требований. По мере достижения стабильно высокого качества исполнения, темп можно ускорять и довести его до предельно возможного. Точное и стабильное исполнение подобных эпизодов в завышенном темпе создает необходимый запас прочности, который необходимо иметь для успешной реализации проделанной работы на концертной эстраде. Квартет, который идеально подготовил такое произведение и успешно его исполнил на концерте, может считать, что он состоялся как ансамбль.

В целом вся Сюита К. Серочки является великолепным педагогическим пособием по курсу тромбонового ансамбля. В ней есть все, или почти все, что должен знать и уметь тромбонист-ансамблист. Освоив это произведение как можно раньше, ученик-тромбонист, приобретает солидный багаж навыков ансамблевой игры, который станет основой для его дальнейшего становления как профессионала. Вместе с тем, в начале работы каждого квартета необходимо опираться на произведения классического и доклассического периодов. Необходимо «пройти школу» таких композиторов как Л. Бетховен, Д. Шпеер, Г. Райхе.

Чрезвычайно полезным в деле ансамблевой подготовки тромбониста является игра в трио. Специфика этого состава полностью соответствует характеру работы в группе тромбонов симфонического оркестра. Игра в трио, в отличие от квартета, создает много дополнительных проблем с интонацией. Суть этих проблем состоит в том, что в трио более прозрачная фактура и обилие чистых интервалов, которые очень непросто выстроить двум тромбонам да еще в сочетании с третьим голосом, который может в это время играть с кем-то в октаву. И если исполнение современной музыки в трио в какой-то мере облегчает задачу интонирования из-за специфики современного музыкального языка, то при исполнении старинной музыки эта проблема выходит на первый план.

Для приобретения навыков игры в трио обязательно с самого начала формирования состава включать в его репертуар произведения типа Трио Сонат А. Корелли (Ensemble Publications, Inc. Buffalo, N. Y.). В целом, в классе тромбона, исходя из его количественного состава, необходимо сформировать различные составы (дуэты, трио, квартеты и т. д.). Основные составы должны быть постоянными и вместе с тем, например, для каждого конкретного концерта класса, можно объединить всех студентов для исполнения произведений, написанных для больших составов. Таким образом, даже при нехватке оркестровой практики, студенты



получают навыки, которые помогут им в будущем успешно работать в профессиональных оркестрах.

В педагогической практике очень важно учитывать психологические факторы, стимулирующие творческую активность, стремление к самостоятельной работе, инициативу молодых музыкантов. Для этого, в первую очередь, необходимо наличие большого, разнообразного и интересного репертуара и постоянная концертная деятельность класса. Педагог должен также постоянно учитывать интересы молодых музыкантов, чувствовать, чем живет это поколение молодых людей и умело направлять их по пути профессионального становления.

## **РАЗДЕЛ 2. Особенности работы в классе ансамбля**

Огромное значение в становлении тромбониста-ансамблиста имеет правильная работа в классе над произведениями. Основной задачей является раскрытие художественного содержания. При ее решении исполнителю необходимо понять, осмыслить заключенные в произведении чувства, идеи, зачастую весьма сложные. Поэтому положительный результат зависит от уровня мышления исполнителя, его музыкальной культуры, знаний, эмоциональной природы.

Процесс раскрытия музыкального образа весьма сложен и требует от исполнителя большой творческой активности. Начиная работу над произведением, он должен мобилизовать свою волю, знания, все силы своего интеллекта, музыкальное воображение, свои чувства. В целом работа над раскрытием художественного содержания произведения представляет собой трудный и многогранный процесс творческого вживания в музыкальный образ.

«Пути такого вживания различны – одни музыканты идут от тщательного анализа деталей и, постепенно обобщая их, постигают целое; другие стремятся сразу охватить произведение, получить суммарное представление о нем, помногу играя пьесу даже с техническими погрешностями. Для многих из музыкантов процесс работы над произведением как бы распадается на три этапа: первый – уже упомянутый выше этап создания общего, суммарного представления о произведении в целом; второй – изучение всех деталей в аспекте уже созданного первичного представления и, наконец, третий – новое обобщение, обогащенное всем предыдущим процессом работы. Следует оговорить, что разделение на «три этапа», конечно, очень условно. Возможны и другие формы работы над произведением, другие пути «вживания» в его художественное содержание» [5, с. 15].

Существующие различия в методах вживания в произведение обусловлены различиями индивидуальности каждого музыканта. Поэтому, естественно, не существует единой догматической схемы,

остаются только основные принципы работы над произведением, а сам процесс принимает индивидуальные формы.

В любом ансамбле, особенно студенческом, трудно собрать музыкантов со сходными индивидуальностями. Различия всегда будут и зачастую существенные. Поэтому в работе над произведением в ансамбле как и в работе с солистом основные принципы сохраняются, но должна быть выработана единая методика их воплощения. Если «солист может построить работу на основе собственного метода, то в ансамбле нужно найти такую систему занятий, которая была бы приемлема для всех. Вообще процесс работы над произведением в ансамбле во многом приобретает иные черты. Достижение общего представления о пьесе, установление связи между ее элементами усложняется хотя бы потому, что все произведение разделено на отдельные партии ансамбля, каждая из которых есть только часть целого. Чтобы создать общее представление о произведении, исполнитель должен услышать не только свою партию, но и партии всех остальных участников ансамбля. Исполнитель должен изучить как свою, так и остальные партии» [5, с. 15].

Поэтому кроме того, что все участники ансамбля должны знать как можно больше о творчестве композитора, произведение которого они готовятся исполнить, и о самом произведении – они должны предварительно познакомиться с партитурой и периодически к ней возвращаться и в процессе работы над произведением. «Изучение партитуры полезно во многих отношениях – играя произведение, притом еще незнакомое, исполнитель, занятый игровыми задачами, зачастую не может сосредоточиться на музыкальном содержании пьесы. Отвлечение от игрового акта и изучение произведения по партитуре позволяет свободнее «окинуть взором» все, что в нем содержится – проследить за тем, как сочетаются голоса, отделить главное от второстепенного, «увидеть» и услышать свою партию в сопоставлении с другими партиями ансамбля» [5, с. 17].

Это – так называемый предварительный этап ознакомления. Затем нужно услышать произведение целиком. Для этого его необходимо несколько раз проиграть. Вначале в доступных темпах, потом постараться приблизить прочтение к авторским указаниям. На этом этапе становится ясным, какие места произведения требуют более значительной проработки как в отдельных партиях, так и совместно. В процессе работы над произведением (но не в самом начале) очень полезно прослушать его записи, если такие существуют. Сравнить свое прочтение музыки с другими вариантами. На завершающем этапе полезно сделать свои записи и коллективно их проанализировать.

«Общепринятыми методами работы над музыкальным произведением в исполнительской практике являются: а) расчленение его на отдельные отрывки, б) игра в замедленном темпе» [5, с. 18]. Многократные проигрывания произведения с начала до конца делают работу над ним бессмысленной, и в конечном результате трудно рассчитывать на успех. Игра в замедленном темпе быстрых частей и эпизодов весьма полезна на начальном этапе. При такой методике работы становится возможным услышать интонационные связи, «уложить» технически трудные места, добиться тонкой ритмической согласованности голосов. Медленные части нет смысла играть еще и в замедленных темпах. При работе над ними иногда целесообразно для согласования ритмических делений проиграть определенные эпизоды в увеличенном размере, например, 4/4 на 8/8, сохранив указанный темп.

После начального ознакомления с произведением должен быть составлен коллективный исполнительский план, основу которого составляет тщательно осмысленная структура произведения. В процессе работы этот план может совершенствоваться и претерпевать определенные изменения, но он должен быть осознан и принят всеми участниками коллектива. В силу индивидуальных различий музыкантов ансамбля могут возникнуть противоречия при его составлении, но в конечном итоге коллектив должен прийти к единому мнению неважно каким образом – то ли меньшинство подчиняется большинству, то ли решающее слово остается за педагогом или руководителем.

За ознакомительным периодом и составлением исполнительского плана наступает самый важный период в работе над произведением – раскрытие содержания, вживание в его художественный образ. Начинать его нужно с тщательного прочтения нотного текста. Именно это является ключом к максимально точному воспроизведению авторского замысла и через это – к внутреннему ощущению характера исполняемой музыки.

В понятие «точное прочтение» текста входит не только указанное воспроизведение длительностей звуков, их динамики, штрихов, выразительных средств, но и все, что находится в нотном тексте, относящееся к уточнению характера музыки. Например, его графические обозначения (*Maestoso*, *Grave*, *Mesto* и т. д.). Кроме этого, более глубокому проникновению в музыкальный образ помогают образные ассоциации, как средства ощущения, видения образа изнутри. «Эти видения создадут внутри нас соответствующее настроение. Оно окажет воздействие на ваши души и вызовет соответствующее переживание» [6, с. 90].

В работе над произведением очень важно стремиться к охвату его формы. Это позволит вычленив главное и отделить его от второстепенного. Без этого работа над произведением может

свестись к мелочной отделке каких-то тем, мелодий, поискам «красивостей» и очаровыванию слушателей этими мелочами в ущерб общей форме произведения, его содержанию. Об этом очень точно сказал Л. С. Ауэр: «Скрипач всегда должен помнить, что отдельная музыкальная фраза или мысль, так же как и фраза в книге, является лишь частицей общей мелодической линии; она важна лишь постольку, поскольку имеет значение по отношению ко всей мелодической линии. Второстепенное значение подчиненных фраз должно явствовать из исполнения их скрипачом. Он никогда не должен звуком или экспрессией поднимать их до уровня главной фразы или главных фраз. Умение определить эти зависимости – первый великий принцип фразировки» [1, с. 98].

Сказанное выше подразумевает необходимость при работе над произведением глубже вникать в его драматургию, выявлять связи между различными элементами музыки, что способствует более полному раскрытию ее содержания. Важное место в этом процессе занимает понимание стилей исполняемой музыки, ясное представление об их выразительном языке. Каждый исторически сложившийся стиль имеет свои интонационные особенности, свои средства и приемы выразительности, музыкального развития. Причем эти особенности имеют свои отличия, которые требуют соответствующей манеры исполнения. Представления о стилистических особенностях должно исходить из ощущения самой музыки. «Иной век – иная музыка, иная музыка – иной стиль. Мы исполняем Баха, разумеется, не так, как Чайковского. Но это, право, не потому, что традиция учит нас, будто Бах требует другого исполнения. Мы играем Баха другим образом потому, что сама его музыка заставляет нас соблюдать известные правила вкуса, известные способы выразительности» [1, с. 112].

Каждый стиль имеет конкретное выражение в творчестве определенных композиторов, которому присущи общие черты стиля и, вместе с тем, неповторимые индивидуальные особенности музыкального языка.

Творческая работа над произведением практически никогда не заканчивается, сколько бы времени оно не исполнялось. Поэтому высокая музыка никогда не может «наскучить». В ней постоянно можно открывать все новые и новые подробности и детали. Без этого со временем исполнение произведения тускнеет и угасает к нему интерес у самих исполнителей, не говоря уже о реакции на это слушателей.

### **РАЗДЕЛ 3. Принципы работы над раскрытием художественного содержания ансамблевого произведения**

Основными носителями музыкального содержания в произведении являются мелодия, гармония, полифония, темпо – ритм, метр. В ансамблевом исполнении проявление этих носителей имеет свою специфику. Так, например, мелодия должна всегда звучать рельефно, насыщено, и если этого нет в ансамблевом музицировании, то это приводит к серому, невыразительному звучанию всего ансамбля. Как бы ни были важны подголоски, контрапункт, гармония, всегда нужно помнить, что они только дополняют мелодическую мысль. Основным ее носителем все равно остается мелодия. Вместе с этим следует избегать чрезмерного выделения мелодии. Необходимо найти верное соотношение звучности между мелодией и аккомпанирующими голосами. Это не всегда оказывается просто. Особенно в тех случаях, когда, например, мелодия проходит в среднем голосе или звучит очень близко по регистру к другим голосам. В этих случаях носителю мелодии необходимо «подавать» ее с достаточной степенью интенсивности и выразительности, а сопровождающие голоса должны ее всегда ясно слышать.

В ансамбле очень часто одну и ту же мелодию исполняют разные голоса. В этих случаях важно обращать внимание на искусство передачи мелодии от инструмента к инструменту. Незаметная передача и сохранение характера мелодии, ее интерпретации характеризуют высокую степень ансамблевой подготовки исполнителей.

Достичь высокого качества этого элемента ансамблевой игры можно только в результате тщательной и кропотливой репетиционной работы. Если в произведении встречается эпизод, где мелодия разделена между несколькими голосами, полезно поработать над достижением слитности мелодической линии и общности ее характера без участия сопровождения. При этом каждый исполнитель должен готовиться заранее к вступлению, мысленно быть постоянно включенным в общий процесс интонирования мелодии и вступать, как бы продолжая ее канву. Это поможет избежать нежелательных стыков, когда малейшее опоздание с вступлением разрывает мелодическую линию или наоборот – поспешное вступление «наступает» на конец недозвучавшей партии партнера.

Очень важно в работе ансамбля обращать внимание на умение исполнителей переходить от исполнения мелодии к аккомпанементу. Очень часто неопытные ансамблисты после исполнения мелодии по инерции переносят ее звучность и интенсивность на аккомпанемент и как бы продолжают наделять свою партию качествами ведущего

мелодического голоса. В этих случаях необходимо отработать ясную смену динамики, характера звучания. Здесь, как и при передаче мелодии, ансамблист должен внутренне заранее готовиться к таким переходам.

Вместе с необходимостью тщательно работать над мелодией и ее сочетанием с аккомпанементом, не менее важно отдельно отбатывать аккомпанирующую партию. Ее исполнители должны ясно представлять и слышать интерпретацию мелодии и соответственно этому строить сопровождение. Фразировка мелодии, ее характер должны находить соответствующий отклик в аккомпанементе, то есть между ведущим мелодическим голосом и аккомпанирующими голосами должен быть полный контакт.

Еще более усложняются исполнительские задачи, когда мы имеем дело с полифоническим произведением или таковым эпизодом. При исполнении такого рода музыки каждая партия в ансамбле становится тематически важной и относительно равнозначной с другими голосами. Эта особенность полифонической музыки расширяет роль каждого голоса и одновременно увеличивает значение соотношений голосов между собой.

Полифония, «со своими приемами имитации, проведения темы в разных голосах, требует от ансамблистов умения сохранить единство характера звучания этой темы – искусства точного «копирования» друг друга. Однако, почти любая имитация подразумевает не просто «повторение» темы в новом голосе, а ее развитие» [5, с. 29]. Очень ярким примером полифонической музыки в тромбоновой ансамблевой литературе является Фуга из Сонатины Г. Райхе для квартета тромбонов. Ее исполнение требует от участников ансамбля умения сохранить точно характер музыки при вступлении каждого голоса и обеспечить необходимое его развитие и сочетание звучности при одновременном звучании всех голосов. При этом следует избегать желания каждого голоса перекричать партнеров, как и чрезмерно уступать звучанию первого тромбона, что приведет к выпячиванию его партии и нарушению полифонического звучания музыки. Все голоса должны звучать ясно, рельефно, выразительно в общем звучании квартета.

Наряду с такими важными элементами ансамблевого музицирования как проведение мелодии, аккомпанемент, полифония, не следует забывать об особенностях исполнения гармонии в ансамбле. Как правило, исполнители – тромбоны имеют более развитый мелодический слух, и совсем незначительная часть из них имеет такой же гармонический слух. Поэтому исполнение в ансамбле гармонических созвучий требует пристального внимания в работе коллектива и в конечном итоге способствует развитию гармонического слуха у его членов.

Специфика исполнения гармонических созвучий в ансамбле такова, что все звуки аккордов распределены между несколькими голосами, и каждый исполнитель играет только один голос. В связи с этим необходимо, чтобы все звуки аккорда были динамически и тембрально сбалансированными. Поэтому от каждого исполнителя требуется высокая слуховая активность. Исполнитель должен услышать свой звук в общем звучании аккорда, в соотношении с остальными звуками и определить его выразительное значение. Особенно важно учитывать последнее. Без этого невозможно достичь художественной выразительности гармонии. Безликая аккордика такой же недостаток, как и фальшь. Необходимо слышать, что в одном аккорде должна быть ровная звучность всех голосов, в другом - требуется выделить верхний голос или бас, в третьем - средние голоса и т. д. Подобная гармоническая выразительность просто необходима при модуляциях, иначе модуляционный сдвиг проходит незаметно. Каждую модуляцию, как и каждую гармоническую краску, необходимо подчеркнуть, выделив ее определенным приемом. Это может быть и усиление переходного звука, и некоторое его ритмическое расширение. Но в этом выделении очень важно соблюдать чувство меры и не допустить нарочитости в подчеркивании модуляции. Для воспитания гармонического слуха у исполнителей – ансамблистов очень полезно играть произведения хорального типа, например, 3 Equale Л.Бетховена.

Следует отметить, что в подавляющем большинстве случаев выразительность гармонии в ансамблевой музыке определяется ее отношением к мелодии. Гармония дополняет мелодию, подчеркивает ее характер, придает определенную окраску. Поэтому в работе над произведениями обязательно нужно учитывать взаимосвязи мелодии и гармонии. При этом гармонический слух исполнителей не должен ограничиваться только слышанием самого аккорда, но и различать ладовые функции звуков мелодии.

Ансамблевое исполнительство, как и сольное, на инструментах с нефиксированной высотой звука связано с трудностями интонирования исполняемой музыки. Если во время сольного исполнения музыкант опирается только на свои слуховые ощущения, то при игре в ансамбле, где собраны люди, как правило, с различными слуховыми особенностями, каждый исполнитель должен координировать свои действия со слуховыми ощущениями партнеров, постоянно приравливаясь к ним. Только в результате регулярной совместной работы определенный ансамбль способен выработать присущую только ему коллективную интонацию.

На это обычно уходит немало времени. Различные слуховые ощущения высоты одного и того же звука у разных участников ансамбля создают особые трудности для интонационно чистого исполнения каждого произведения. Причем эти трудности

возникают и в период разучивания нового произведения, и при повторе ранее исполняемых произведений. Поэтому, еще до совместной работой над произведением, каждый исполнитель должен тщательно выверить интонационные особенности своей партии.

Исполнительская практика игры на инструментах с нефиксированной высотой звуков и исследования в этой области выявили, что в чистом виде на практике невозможно пользоваться ни одним из них. Тем более в ансамблевом музицировании, где нередко приходится одновременно совмещать особенности мелодического и гармонического интонирования, да и равномерно-темперированного, как в случае с исполнением Анданте и Финала из «Рапсодии в стиле Блюз» Дж. Гершвина в переложении для фортепиано и квартета тромбонов.

Таким образом, мы знаем теоретически три основных строя. Но на практике мы не можем пользоваться в чистом виде ни одним из них. Эту интонационную особенность исполнительства на инструментах с нефиксированной высотой звуков выявил в своих исследованиях Н.А. Гарбузов (3). Он считает, что «строй, в котором исполнители... воспроизводят мелодию, не является ни двенадцатизвуковым равномерно-темперированным, ни чистым, ни пифагоровым, ни каким-либо другим математическим счетом, полученным путем деления октавы на большее, чем двенадцать, количество равных частей. Он является музыкальным, то есть зонным строем, представляющим собой совокупность высотных отношений между звуковыми зонами. Интервалы этого строя при нескольких исполнениях одной и той же мелодии только в редких случаях имеют одни и те же количественные выражения, а сама воспроизводимая мелодия представляет собой неповторимый интонационный вариант зонного строя» [3, с. 38].

Подобные относительные колебания высоты звука в пределах его звуковысотной зоны сделали возможным ансамблевое исполнение, так как эта особенность позволяет получить интонационное единство ансамбля. Интонирование же каждого конкретного произведения или его части является художественной проблемой и обусловлено самим интонационным строем музыки.

В процессе практической работы в ансамбле над интонацией необходимо следовать по пути интонационного развития музыки, которое обусловлено определенными музыкальными построениями (период, фраза, мотив). Необходимо, чтобы исполнители осваивали интонационно цельное построение, а не отдельные интервалы, которые могут быть сами по себе удовлетворительны, но не согласовываться с интонацией построения. То есть, определение фальши каждого звука не может быть вне связи его с музыкальной фразой в целом.



Возникающие сложности с интонированием в ансамбле связаны, как правило, с тем, что каждый исполнитель имеет различные слуховые представления о высоте звуков. Поэтому одна и та же мелодия или интервал даже у музыкантов с развитым слухом звучит в голове по-разному и, естественно, так и интонируется в процессе игры на инструменте. Особенно явно это проявляется у неопытных музыкантов или при исполнении произведения, подготовленного наспех. Только длительная совместная игра способствует выравниванию этих интонационных особенностей ансамбля через познание партнера и приспособления индивидуальных особенностей слышания музыки каждого музыканта к общему знаменателю.

Нахождение такого знаменателя сопряжено с тщательной и упорной работой над интонацией, в процессе которой происходит «притирание» музыкантов друг к другу. Которое, в свою очередь, возможно только в том случае, если каждый участник ансамбля во время исполнения хорошо слышит игру своего партнера и мгновенно реагирует на интонационные расхождения. Эта реакция выражается не только в мысленной констатации, но и в немедленных действиях, суть которых выражается в подстройке собственной интонации к общему звучанию ансамбля. Только в этом залог успеха качественной интонации исполняемой музыки и ее стабильности. Совершенно обратный результат гарантирован в том случае, если кто-либо из участников ансамбля пытается диктовать свое интонационное слышание музыки.

В процессе работы над интонацией, кроме согласования различий в слышании музыки, необходимо уделять внимание и нахождению верных динамических соотношений между интонируемыми звуками. Так, например, при игре в унисон или октаву нельзя пытаться «перекрикивать» друг друга. Такая игра обязательно вызовет у слушателей ощущение фальши. В подобных интонационно сложных местах рекомендуется, чтобы один из голосов звучал несколько тише, как бы создавая тембровый фон главному голосу. При этом создаются условия устранения интонационных несовпадений, так как выделение одного голоса позволяет другому отчетливо его слышать и подстраивать свою интонацию более точно. В зависимости от художественного содержания музыки и значимости голосов, может быть выделен или верхний голос, или нижний.

Становлению единой ансамблевой интонации способствуют различные формы взаимопроверки. Так, например, зафиксировав интонационные погрешности в определенном месте, полезно каждому проиграть свою партию отдельно, при этом и сам играющий, и его партнеры внимательно вслушиваются в интонирование партии. Такой коллективный подход к определению

источника интонационной погрешности, его анализ способствует эффективности становления единой ансамблевой интонации.

Но все же определяющим в этом процессе является строжайший слуховой контроль каждого участника ансамбля. При согласовании собственной интонации с интонационным строем ансамбля необходима постоянная активизация внутреннего слуха исполнителей. И во время игры, и в паузах должно постоянно сохраняться внутреннее интонирование музыки. Это постоянное включение в интонационный процесс позволяет сохранять непрерывность интонационного развития музыки. Без этого, даже при наличии хороших слуховых представлений участников ансамбля об интонации исполняемой музыки, в игре появятся черты интонационной небрежности, порожденные отсутствием координации между слуховыми представлениями и самим исполнительским процессом.

Для интонационного уточнения определенных фрагментов весьма полезным является проигрывание не всем ансамблем, а, например, попарно или втроем, что зависит от партитуры. Но, предварительно, этому всегда должно предшествовать исполнение всем составом. Как правило, наиболее часто в ансамблевом интонировании возникают проблемы с исполнением гармонических эпизодов. Эти трудности обусловлены тем, что аккордовая фактура распределена между отдельными голосами и трудно воспринимается в целом. В процессе работы над интонацией в этих случаях также нужно исходить из приемов согласования. Необходимо приравнивать высоту каждого звука аккорда друг к другу или к опорным тонам данного аккорда.

Обычно опорными звуками аккорда являются те, что входят в состав мелодии или баса. Средние голоса редко являются опорными и поэтому наиболее часто и возникают проблемы именно с их интонированием, которое усложняется еще и тем, что во многих случаях эти голоса строятся на интервалах, труднее всего поддающихся проверке слухом (секунда, септима, уменьшенные и увеличенные интервалы). При этом часто бывает так, что подобные звуки трудно соотнести с опорными звуками, поэтому их приходится приравнивать к интервалам, которые легче определить на слух. Такими интервалами могут быть кварта, квинта, октава и унисоны. Поэтому раскладывая аккорд на элементы, легче идти от его легких составных частей к более сложным. На практике это должно выглядеть следующим образом: остановившись на фальшивом аккорде, необходимо протянуть его и определить сомнительный звук в соотношении с наиболее устойчивым. Затем слушая весь аккорд в целом, исполнитель должен, ориентируясь на этот звук, услышать свое звучание в общем звучании аккорда.

В общем интонационное согласование отдельных голосов ансамбля производится по ведущим голосам, которые являются главными, устанавливающими интонацию. Остальные голоса при этом выполняют функции подчиненных. Как правило, главным голосом является тот, который исполняет мелодию, и именно к ней подстраиваются остальные голоса. В свою очередь мелодический голос должен опираться на гармонию и бас. В полифонических произведениях обычно приходится отказываться от проверки отдельных аккордов и слушать голоса в их горизонтальном движении.

Естественно, это основные принципы интонирования в ансамбле, при этом могут иметь место и более сложные случаи, требующие индивидуального подхода к их решению. Но общим и основным в решении проблем интонации является то, что чистота интонации определяется художественно-выразительной сущностью музыки, ее интонационным строем.

Последнее определяет не только суть интонирования музыки, но и такую важную ее сферу, как темпо-ритм и метр. Ведь музыка – искусство, которое разворачивается во времени и поэтому всегда имеет определенную его организацию, что и составляет функцию музыкального ритма. Но ритм призван организовывать интонационные элементы музыки, поэтому он находится в неразрывной связи с ними и не может существовать сам по себе, то есть вне мелодии, гармонии, вне интонационного развития музыки.

Эта взаимосвязь является определяющей в работе над ритмом. Ведь если музыкальный ритм представляет собой организацию во времени интонационных элементов музыки, то и работа над ним не может протекать отвлеченно от последних. Приемы механического просчитывания (отбивания) такта, что весьма распространено в исполнительской практике, могут иметь место, но на ознакомительном этапе в работе над произведением. Главная же работа над ритмом заключается в раскрытии его музыкально-выразительного значения.

Уделяя внимание этой важной области в работе с ансамблем, не следует забывать, что представляет собой музыкальный ритм, какими средствами он организует музыку. Как уже говорилось ранее, необходимо различать три составные части организации музыки во времени. Это прежде всего само время – темп, ритм и метр. Все эти элементы взаимосвязаны и не могут существовать изолированно. Если ритм – организация музыки во времени, то метр является мерой ритма. Благодаря этой взаимосвязи происходит объединение музыкальных звуков вокруг определенных устоев – опорных звуков. Таковыми являются сильные и слабые доли такта.

«Чередование сильных и слабых долей такта, периодический равномерный повтор их и составляет организацию метра; соотношение же сильных и слабых долей внутри такта создают

размер движения музыки – ее двудольность, трехдольность. Что касается ритма, то его движение тоже всегда направлено к неким устоям – опорным тонам, всегда имеет внутреннее разделение на различные группы звуков, объединяемых такими устоями или акцентами. Каждая группа звуков тяготеет к своему опорному тону. Одна группа звуков соединяется с другой, третьей. При этом характер отдельной ритмической группировки (ее ритмических тяготений, опорной ноты и прочее) следует определять в контакте с той музыкальной фразой, куда она входит. Анализ ритмических отношений должен идти от сопоставления общего и частного. Необходимо осознать общий характер отношений между фразами, чтобы правильно понять значение каждой из них и, уже исходя из этого, решать характер мельчайших ритмических звеньев с обязательным объединением их в целостную фразу» [5, с. 50].

При этом нужно всегда помнить, что всякое объединение ритмического движения вокруг устоев всегда имеет художественно-смысловую основу, и при работе над ритмом необходимо исходить от анализа мелодических тяготений к опорным звукам, вскрывая их художественное значение.

Производя подобный анализ, необходимо иметь в виду отношения между ритмом и метром, так как не всегда они находятся в одинаковой зависимости друг с другом и их выразительные функции также не одинаковы. Если в таких произведениях, как Токката К. Сероцки и других, имеющих «моторную» основу (марш, танец), метр имеет преобладающее значение, то в речитативах и каденциях он утрачивает свое значение и на первое место выходит ритм. В таких случаях аккомпанирующие голоса должны тщательно следить за голосом, исполняющим речитатив и опираться при вступлениях на опорные пункты темы, которые определяются в процессе подготовки произведения. В качестве яркого примера таких произведений для тромбона может служить «Монолог Гамлета» А. Томази в переложении для квартета тромбонов, в котором сольную партию исполняет бас-тромбон. Эта партия написана в духе философского размышления и имеет массу фермат, расширений и ускорений. В связи с этим партии сопровождения у трех тромбонов исполнять в хорошем ансамбле весьма не просто. Требуется большая и тщательная работа над произведением, в основе которой должна быть хорошо изученная партия солирующего инструмента.

Немалые трудности возникают при подготовке и исполнении произведений, где совмещается несколько ритмов, то есть имеет место полиритмия или постоянно меняется размер тактов, как в «Скерцо и Хорал» Ф. Хидаша. Это произведение особенно трудно дается на этапе ознакомления, и в этот период нужно за основу его прочтения взять ощущение постоянства длительности восьмых нот

при переходах от простых размеров к сложным, то есть помнить, что восьмая всегда равно восьмой. Позже, когда музыка уложится в памяти, отпадет необходимость в подобном контроле за ритмической стороной исполнения.

В общем, проблема становления единого ансамблевого ощущения ритмической стороны жизни музыки и реализация его на практике такие же, как и при решении проблем интонирования. В первую очередь необходимо хорошо изучить само произведение, знать его партитуру и быть в состоянии интонировать играемую музыку внутренним слухом. Только в этом случае возможно точное раскрытие ее смыслового значения, музыкально художественной сущности.

Как и в работе над интонацией, в ансамблевом музицировании необходимо достичь единого ощущения ритма, так как последнее, подобно интонационному слуховому представлению, различно у каждого музыканта коллектива. И в этом случае, для выработки единого ансамблевого ощущения ритма, необходима длительная совместная работа коллектива постоянным составом. В процессе такой работы происходит «притирание» музыкантов друг к другу и постепенно вырабатывается единое чувство ритмического ощущения движения музыки. Здесь, как и при работе над интонацией, не может быть диктата одного исполнителя над другим и отстаивание своего ритма. Только в нахождении общего ритмического знаменателя, каковым обычно является главный голос, и равнение на него всех членов ансамбля способствует появлению единого ощущения не только интонационной, но и ритмической сущности музыки.

При ориентации исполнителей на главные голоса, уже при изучении партитуры, необходимо уяснить, где проходит главный ритм, а где подчиненный. Это позволит вовремя переключаться с одного на другой. В связи с этим необходима постоянная внимательность исполнителей и гибкость в подобных переключениях. Достигается это также в результате кропотливой, длительной совместной работы постоянного коллектива, в процессе которой выявляются и устраняются недостатки. При выявлении таковых очень полезно тщательно проработать эти места произведений, в результате чего приобретаются навыки стабильного ансамблевого оперирования ритмом.

Помимо интонационных и ритмических особенностей, в ансамблевой игре существует еще целый ряд весьма важных моментов, составляющих весь комплекс этого жанра музицирования. Нельзя сказать, что перечисленное выше относится только к ансамблевому музицированию. Это касается всего музыкального искусства, но каждая его разновидность имеет характерные особенности в силу своей специфики. Рассмотрим еще

одну из таких общих проблем, но имеющую в ансамблевом исполнительстве свою специфику, – проблему динамики. Это, прежде всего, сочетание нескольких однородных инструментов, одновременная звучность которых, даже в небольших нюансах, может быть очень громоздкой. Поэтому нахождение динамической меры звучности ансамбля, особенно в зависимости от акустических особенностей помещения, где приходится играть, является важной специфической чертой исполнительства в этом музыкальном жанре.

Основная опасность в ансамблевом музицировании – это форсирование звучности. Игра в составе однородных инструментов как бы стимулирует каждого исполнителя услышать себя на общем фоне, что непременно приводит к общему форсированию звучности. Опасность форсирования звука существует и при сольной игре, но в гораздо меньшей мере, чем в ансамбле.

Нахождение необходимой меры звучания ансамбля во всех нюансах, то есть нахождение целесообразной громкостной динамики, способствующей полноценному раскрытию художественного содержания исполняемой музыки, является важной составной частью искусства ансамблевого музицирования. Большое значение в работе над динамикой имеет выработка навыков сбалансированности звучания голосов внутри ансамбля. При «выравнивании» звучности нужно учитывать ряд специфических жанровых особенностей ансамблевого исполнительства и технологические особенности игры на тромбоне. Так, при игре в ансамбле понятие «ровность» звучания – понятие относительное. Обычно под этим подразумевают определенное соотношение силы звучания инструментов, входящих в ансамбль. Так, например, редко может быть абсолютно ровным звучание мелодических и аккомпанирующих голосов. Под ровностью звучания в этом случае подразумевается определенная градация силы звучности между мелодией и сопровождением.

При исполнении музыки гомофонного склада басовый голос должен уступать по силе первому и выполнять как бы функцию опоры аккорда. Одновременно он не должен перекрывать гармонию средних голосов, которые в силу технологических особенностей тромбона, например, в малой октаве, звучат намного глуше, чем в большой или первой. Об этой особенности должны помнить и сами исполнители средних голосов. В таких случаях может быть использован прием, когда басовый голос отмечает начало звука, а затем ослабляет его звучность и дает свободно прозвучать средним голосам.

В отношении средних голосов можно отметить, что обычными недостатками при их исполнении, как правило, бывают либо слишком громкое их звучание, которое заглушает мелодию, либо, наоборот, вялая, приглушенная звучность, теряющаяся в общем

звучании. Последнее наиболее часто встречается при игре на небольших нюансах. Поэтому при игре, например, в нюансе *piano* необходимо следить, чтобы верхний мелодический голос слишком не «отрывался», а средние голоса не превращали свои партии в бессвязный «шепот». Для этого необходимо, чтобы исполнители средних голосов во время исполнения всегда хорошо слышали себя даже на *pianissimo* и, естественно, также хорошо слышали партнеров. При этом они должны следить за тем, чтобы звук был чистым, без призвуков.

Принцип работы в ансамбле над динамикой такой же, как и при работе над интонацией и ритмом - каждый исполнитель должен следить за игрой партнеров и знать по какому инструменту в каждом конкретном случае равняться. Последнее всегда определяется и отрабатывается в процессе репетиционной работы, что также является неперенным условием ансамблевой игры, как и в работе на другими элементами.

Рассматривая проблему ансамблевой динамики, следует добавить, что на ее сбалансированность в определенной мере влияет и рассадка музыкантов. Если исполнители стоят или сидят в одну линию, то этой проблемы не существует, но, например, квартет тромбонов классически сидит попарно друг против друга. Поэтому второй тромбон и бас сидят на втором плане. В связи с этим их звучание, при равных нюансах у всех голосов, всегда будет восприниматься из зала слабее остальных. Для устранения динамического дисбаланса в этом случае необходимо исполнять эти партии более интенсивно, и при рассадке их исполнители должны сесть вполоборота к залу. Окончательный динамический баланс, в связи с перечисленными выше причинами, обязательно должен во время репетиций установить из зала педагог или какой-либо коллега.

При работе над динамикой в классе ансамбля, особенно с начинающими музыкантами, нужно добиваться богатства динамических градаций. Как правило, у начинающих музыкантов, объединенных в ансамбль, эти градации элементарны и ограничены в основном сопоставлениями *f* и *p*, или звучность ансамбля имеет преобладающую усредненность. С первых занятий необходимо на это обратить внимание и добиваться освоения ансамблем широкой динамической палитры, без чего невозможно достичь высокохудожественного исполнения.

Работая над динамикой в ансамбле, нужно следить за тем, чтобы выполнение динамических оттенков было общим. Умение коллективно выдержать определенный нюанс, вовремя сделать *crescendo* или *diminuendo*, создать необходимый динамический подъем во время кульминации – показатель уровня мастерства ансамбля.

При выполнении *crescendo* или *diminuendo* необходимо следить за тем, чтобы изменение громкости не начиналось очень рано. Как правило, молодые музыканты страдают этим недостатком, который нивелирует выразительность динамических приемов. Так, например, рано начатое *crescendo* не позволяет сделать достаточно яркой кульминацию и может привести к форсированию звучности, и наоборот – начатое вовремя усиление звука, даже с некоторой оттяжкой, высвечивает ее появление более ярко. В таких моментах, как правило, исполнители определяют места в партитуре, с которых начинается коллективный подъем или спад звучности.

При работе в ансамбле над динамикой необходимо учитывать еще ряд специфических особенностей. 1 – усиление звука в побочных голосах нельзя начинать раньше, чем это происходит в главном. Оно должно начинаться несколько с запозданием, вслед за ним. 2 – *diminuendo*, наоборот, должно начинаться в побочных голосах и только за ними начинает уменьшать звучность главный. При этом нужно заметить, что первое делается намного проще, чем второе. Побочным голосам гораздо легче поддержать главный в *crescendo*, чем самим начать *diminuendo* и не потерять нужное соотношение звучности с мелодическим голосом. Последняя особенность требует дополнительного внимания при отработке соответствующих мест произведения.

Определенные трудности возникают при исполнении ансамблем внезапного *forte* (*subito f*) или внезапного *piano* (*subito p*), а также акцентов и выделений, например, *fp*, *sforzando*. При исполнении *fp* очень важно всем участникам ансамбля в одно время изменить звучность *f* на *p* и получить необходимый контраст. Такой же коллективный динамический контраст должен быть получен и при исполнении *subito f* и *subito p*. Этого достичь можно только в результате кропотливой совместной работы над этими ансамблевыми приемами. Все сказанное выше в полной мере относится и к акцентам.

При их исполнении трудности обычно возникают в достижении отличий акцентов на *f* и *p*. Если при игре *f* усиление (подчеркивание) атаки звука не представляет особых трудностей, то при игре в нюансе *p* уже гораздо сложнее подчеркнуть атаку звука в должной мере одновременно всем участникам ансамбля, сохранив при этом единство характера звучания как акцента, так и самого акцентуемого звука.

Касаясь вопросов ансамблевого звукоизвлечения (штрихов, акцентов и других приемов), необходимо остановиться на самом главном в этой проблеме – единовременном начале звука и таком же его окончании. Наряду с интонацией и ритмическим единством ансамбля, об уровне последнего судят и по его умению



одновременно и качественно вступать и также заканчивать звучание.

## **ВЫВОДЫ**

Становление ансамбля начинается с подбора исполнителей. Желательно, чтобы все участники ансамбля как можно более полно соответствовали друг другу и по характеру музыкальных индивидуальных данных, и по уровню исполнительского мастерства, и по человеческим чертам. Резкое отличие хотя бы одного участника коллектива по этим показателям не позволит родиться и нормально функционировать полноценному ансамблю. Если же таких недопустимо больших расхождений нет, то в процессе длительной совместной работы происходит сглаживание определенных различий между музыкантами, которых не может быть вообще, и постепенно коллектив из нескольких музыкантов превращается в одно целое.

В становлении ансамбля очень важно, чтобы исполнительский уровень его участников был сравнительно равным. Если, например, в квартете три тромбониста высокого класса, а один заметно им уступает, то такой ансамбль долго не сможет существовать т.к. в этом вообще мало толку. Естественно, партию первого тромбона, как правило, исполняет наиболее крепкий во всех отношениях музыкант. Музыкант, севший за пульт первого тромбона, должен в совершенстве владеть инструментом, в добавок к этому быть лидером по существу и, что не менее важно, иметь огромную выносливость, так как партии первого тромбона в подавляющем большинстве произведений написаны достаточно высоко. Если учесть, что в концерте таких произведений может быть исполнено сразу несколько, то становится ясным, каким уровнем физических и волевых кондиций должен обладать первый тромбонист. Хотя очень часто в больших и сложных программах партию первого тромбона могут по очереди исполнять несколько тромбонистов. Но это еще раз подчеркивает необходимость формировать жизнеспособный ансамбль из сравнительно равных музыкантов.

На втором месте по значимости в работе ансамбля, после создания коллектива, стоит организация и дисциплина его работы. Высокие требования в этом плане и сознательное их выполнение всеми членами ансамбля – обязательны, без этого не может быть творческой атмосферы в коллективе и как следствие – высоких художественных достижений. Вопросы дисциплины в ансамбле – это вопросы этики взаимоотношений его членов и, как производное от них, – состояние творческой атмосферы в коллективе, что

существенно влияет на его жизнеспособность и исполнительский уровень. И мелочей в этом вопросе нет.

В целом, основа успеха в работе ансамбля закладывается в процессе репетиционной работы, поэтому необходимо тщательно продумать ее организацию. Прежде всего, каждый участник ансамбля должен тщательно готовиться к репетициям, хорошо выучить свою партию. Ансамбль собирается на репетиции не для того, чтобы учить партии, а для того, чтобы сообща творить музыку. О какой музыке может идти речь, если хотя бы один из участников ансамбля не знает в должной мере своей партии. Такая репетиция теряет всякий смысл.

Наиболее важным, итоговым этапом в работе ансамбля является концертное выступление. Его составной частью можно уже считать сам день концерта. В этот день, как и во время сольного выступления необходимо снизить игровую нагрузку до минимума. Каждый музыкант ансамбля должен просто разогреть мускулатуру и инструмент перед выступлением, проиграть наиболее ответственные места. Репетировать и заниматься самостоятельно с утра в день концерта нецелесообразно. Каждый музыкант должен знать свой игровой минимум, который обеспечивает необходимую подготовку к выступлению и не вызывает усталости. Поэтому утром, хорошо выспавшись, каждый участник ансамбля индивидуально решает проблему оптимальной подготовки к выступлению. Накануне концерта можно фрагментарно проиграть всем вместе наиболее сложные места произведений. Это мобилизует ансамбль и необходимо также для его тщательной настройки, так как на сцене длительная настройка недопустима.

Перед выступлением необходимо проверить сцену, расставить самим пульта и стулья, проверить рассадку. Даже если концерту предшествовала репетиция в этом зале и ансамбль уже знаком с его акустикой, полезно проиграть несколько отрывков из программы, чтобы «освежить» слуховые ощущения.

Непосредственно перед выходом на сцену уже для выступления, необходимо каждому исполнителю хорошо разогреть инструмент и еще раз проверить общий строй. Это особенно важно в том случае, если один из участников непосредственно перед выходом ансамбля выступал с сольным номером. Такое возможно, например, во время концерта класса, когда его участники выступают с сольными номерами, а затем объединяются в различные ансамбли. Даже если перед концертом весь класс настроился под рояль, стоящий на сцене, солист, только что закончивший выступление, может уже не строить со своими коллегами, готовившимися к выступлению за кулисами.

Выходить на эстраду ансамбль должен в определенном порядке, который зависит от количества его участников и рассадки на сцене.

Первыми выходят музыканты, сидящие на противоположном месте от выхода, последними – те, чьи места находятся рядом с ним. Подойдя к пультам, все музыканты останавливаются на некоторое время, общим кивком головы приветствуют публику и затем одновременно садятся или начинают играть, если выступление проходит стоя.

После окончания выступления исполнители сразу не поднимаются, а выдерживают небольшую паузу с тем, чтобы музыка как бы дозвучала в зале, и только после этого вместе встают и кланяются. Участники ансамбля выходят в обратном порядке тому, как они заходили. Если же приходится выходить на сцену еще раз на аплодисменты, то весь порядок выхода повторяется, с той лишь разницей, что музыканты для поклона останавливаются на авансцене. Сценическое поведение является неотъемлемой частью исполнительского процесса и также характеризует профессиональный уровень ансамбля.

В заключение нужно подчеркнуть еще раз, что в работе ансамбля, его выступлениях нет мелочей, будь то на профессиональной или учебной основе. Разнообразные технологические, художественные, организационные вопросы составляют одно целое такого музыкального жанра, как ансамблевое музицирование, и от уровня их решения зависит уровень его профессионализма.

## **СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. – М., 1965. – 120 с.
2. Березин В. Некоторые проблемы исполнительства в классическом духовом квинтете // Вопросы музыкальной педагогики. Вып. 10. – М.: Музыка, 1991. – С. 146–167.
3. Гарбузов Н.А. Зонная природа звуковысотного слуха. – М., Л.: АН СССР, 1948. – 84 с.
4. Давидян Р. Квартетное искусство. – М.: Музыка, 1994. – 270 с.
5. Раабен Л. Вопросы квартетного исполнительства. – М.: Музгиз, 1956. – 109 с.
6. Станиславский К. Работа актера над собой.– Собр. соч., т. 2. – М., 1954. – 214 с.

Навчальне видання

**Сергій Гаврилович Горовой**

**ОСОБЛИВОСТІ  
АНСАМБЛЕВОЇ ПІДГОТОВКИ  
ТРОМБОНІСТА**

Навчально-методичні рекомендації

*(російською мовою)*

---

Підписано до друку 10.02.2017. Формат 60x84/16. Ум. друк. арк. 1,63.

Наклад 50 пр. Зам. № 17.

---

Видавництво і друкарня «Ліра»

49050, м. Дніпро, вул. Наукова, 5

Свідоцтво про внесення до Держреєстру

ДК № 188 від 19.09.2000 р.

**ISBN 978-966-383-825-0**