

Олег Воробьёв.

*Основные принципы работы
с гитарным ансамблем в ДМШ
(методическое пособие)*



НОВОСИБИРСК 2009

Via trita via tuta

Проторенный путь безопасен (лат.)



О. А. Воробьев

Вместо предисловия

Занимаясь различными видами ансамблевого исполнительства более 30 лет, автор этого пособия попытался обобщить свой опыт и на примере работы с гитарным ансамблем ДМШ поделиться своим мнением по таким вопросам как:

1. В чем заключается привлекательность коллективного музицирования?
2. С чего начинать работу с гитарным ансамблем?
3. Какое значение в ансамбле имеет умение читать с листа?
4. Как быстро адаптировать нотный текст к любому составу участников?
5. Что конкретно можно предложить по репертуару?
6. Как лучше распределить “роли” в ансамбле?
7. Что может помочь в работе с ансамблем обеспечить концертную направленность? И т.д.

Таким образом, предлагается определенная последовательность организации образовательного процесса, что, в частности, дало повод Ю.П. Кузину (президенту Сибирского Центра “Классическая гитара”) рекомендовать данное пособие к практическому использованию.

В качестве примера приводится подробный анализ одного из дуэтов Ф. Карулли.

В целом, занятия ансамблем рассматриваются автором как одна из наиболее перспективных форм обучения в ДМШ.

“Думаю, что данная работа будет очень актуальна для начинающих преподавателей в качестве ориентира...” (из рецензии руководителя городской методической секции преподавателей по классу гитары Ю.А. Зырянова)

Работа удостоена Диплома

Первого Интернет – конкурса научных работ

В области гитарного искусства

«ЗОЛОТОЙ ЗВУК»

(Санкт – Петербург 2008г.)

Пособие дополнено авторской учебной программой по ансамблю, а также одним из ансамблевых переложений, сделанных О. Воробьевым.

*Посвящается светлой памяти моей матери
Воробьевой Елены Александровны – моему
главному вдохновителю на выбор музыки
как профессии и жизненного пути.*

О. Воробьев

**Основные принципы работы
с гитарным ансамблем в ДМШ
(методическое пособие)**

“Работа с детским гитарным ансамблем является одной из наиболее сложных в учебном процессе детского музыкального образования”

Юрий Кузин
Заслуженный работник культуры РФ,
преподаватель Новосибирского
музыкального колледжа им. А. Мурова,
президент Сибирского центра
“Классическая гитара”.

Несомненно, те из читателей, кто когда-нибудь играл в ансамбле вспоминают об этом с самым теплым чувством.

Чем же так привлекательно коллективное музицирование?

Прежде всего, вероятно, тем, что оно даёт неповторимые ощущения *совместной деятельности единомышленников*, при которой можно получить результаты недоступные поодиночке. Так же, в принципе, как и во многих других областях человеческой деятельности.

Именно такая форма работы помогает юному музыканту развивать слух (в том числе и гармонический), даёт возможность приобщиться к концертной деятельности и почувствовать вкус к предмету своих занятий. С чего же начинается работа с ансамблем гитаристов? Конечно, как и в любом струнном ансамбле, с подстройки инструментов. Причём наилучшего звучания можно достичь настраивая не каждый инструмент в отдельности, а настроив максимально точно один, подстраивая затем под него остальные.

Далее. Так же, как сольный исполнитель нуждается в определённой разминке, нуждается в разминке и ансамблевый музыкант, да и сам ансамбль в целом. Для этого можно использовать из своей учебной практики те или иные упражнения, гаммы или арпеджио, исполняя их в различных вариантах совместно всеми участниками.

Полезно (особенно на начальном этапе) исполнение каких-либо легких пьес в унисон.

Не теряет свою значимость в ансамблевой практике и чтение с листа. Напротив, этот навык для камерного музицирования, каковым и является игра в ансамбле, очень важен. Для чтения с листа хорошо бы иметь и специально подготовленный репертуар. К тому же, эта форма занятий может служить и своего рода лабораторией по апробации нового репертуара. Без хорошо развитых навыков чтения с листа репертуар ансамбля будет весьма ограничен.

Несколько слов о репертуарных проблемах. Начинать ансамблевую практику лучше как можно раньше, сопровождая учащегося в его первых одноголосных песенках, для этого вовсе не обязательно иметь выписанную гармоническую последовательность, достаточно слуха и минимального навыка (напомню, что работе с песенным гитарным аккомпанементом был отведён целый раздел ещё в «Школе» Ф. Карулли)*. Позднее, если вы решили работать, допустим, с квартетом, можно воспользоваться нотной литературой для дуэта гитар (таких нот достаточно много) и просто продублировать обе партии. Такое дублирование можно рассматривать не только как техническую уловку, но и как средство усиления и обогащения общего звучания, предания ему дополнительного объёма.

Таким приёмом, кстати, уместно пользоваться и в работе с другими составами для выделения и тембрального обогащения мелодической линии.

Интересный эффект «клавесинного» звучания в исполнении музыки старинных мастеров может дать применение на одной из гитар металлических струн и введение в состав ансамбля мандолины – незаслуженно у нас забытого инструмента итальянского происхождения.

Возможно использование и других инструментов струнно-щипковой группы (не надо бояться экспериментировать!). Хорошо сочетается гитара и с флейтой (свидетельство тому – имеющаяся нотная литература).

В работе с трио для начала тоже можно использовать как дуэтную литературу, так даже и сольную с явно выраженной гомофонно-гармонической фактурой, разделив которую на элементы, мы и получим необходимые ансамблевые партии. Понятно, что использование такого простого приёма не может являться гарантией хорошего ансамблевого звучания, но как временная мера, думаю, он вполне допустим. К тому же при этом возникает пространственный эффект фактурного расслоения, что тоже придает звучанию дополнительный объем.

* Гитарному аккомпанированию был посвящен его же отдельный трактат «Гармония в приложении к гитаре»

При создании собственных переложений и инструментовок надо помнить, что любая ансамблевая партия должна иметь хорошо продуманное голосоведение и общее голосоведение должно быть правильно выстроено не только по горизонтали, но и вертикали. То есть, звучание произведения в конечном итоге должно быть сбалансированным мелодически, гармонически и тембрально (при дублировании каких-либо партий, для обогащения тембра бывает уместно использовать в одной из партий исполнение дублируемого нотного материала на других струнах). Ориентируясь на концертное выступление, необходимо поработать над балансом звучания в зале, где планируется выступление, учесть его (зала) акустические особенности, если, конечно, имеется сама возможность проведения таких репетиций.

Что конкретно можно предложить по репертуару? Для работы с начинающими подойдёт сборник «АВС» Д.Поврозняка (Краков, 1984).

Можно воспользоваться «Азбукой гитариста» Ю.П. Кузина (Новосибирск, 1999) и «Школой гитариста» (Первые шаги) Э.Тхорлакссона (Новосибирск, 2001). Очень хороший сборник «Дуэты и трио для начинающих» (Новосибирск, 2003). Заслуживает внимания пособие С. Марышева «Стань виртуозом» (Новосибирск, 2000) и сборник «Ансамбль шестиструнных гитар» (Новосибирск, 2002. Составитель и аранжировщик В.П. Калинин).

В дальнейшем можно использовать дуэты из весьма удачного сборника «Блюз. Рэгтайм. Вальс» (Новосибирск, 1999. Составитель Ю.А.Зырянов). Для более старших учащихся – сборник «Играем вместе» (Новосибирск, 2000)*.

Отдельные ансамбли разбросаны по целому ряду сборников, которые вполне доступны (тот, кто хочет, обязательно что-то найдёт).

Выбирая произведение для долговременной работы, надо учитывать, что детям, как правило, не свойственно трагическое мировосприятие и им больше нравятся пьесы живого подвижного характера, которые быстрее находят отклик и у, так сказать, среднестатистического слушателя. Правда,

* Издания рекомендованы с учетом доступности в данном регионе

выбор таких пьес находится в рамках технических возможностей исполнителей, но что-то удобное подобрать при желании можно. Каждая ансамблевая партия выбранной пьесы должна быть тщательно отредактирована, чтобы она была удобна для исполнения конкретным учащимся, исходя из его технических возможностей и задач общего звучания. Каждая партия должна хорошо звучать сама по себе и хорошо вписываться в общее звучание.

Будем считать, что начальные проблемы с репертуаром решены и пришла пора браться за работу над произведением, которое, при определённых условиях, может стать концертным.

Как же лучше распределить партии между участниками ансамбля, при условии примерно равной их технической подготовки?

Если на начальном этапе это не играло большой роли и в учебных целях все могли играть всё, то теперь, после ознакомления *всех со всеми партиями*, надо выбрать ведущего, кому доверить первую партию, объяснив при этом другим участникам, что первая – не самая лучшая, чтобы у них не создалось впечатления своей «второсортности».

К тому же, можно показать на музыкальном материале, что, скажем, третья партия намного сложнее первой (а такое в ансамблевой практике встречается не редко).

Выбор ведущего в ансамбле определяется не только техническими возможностями учащегося или его знанием первой партии, но и его инициативностью, чертами лидерства, а также (и это приходится учитывать) более яркими динамическими возможностями принадлежащего ему инструмента.

При формировании состава участников будущего ансамбля большое значение имеет общая увлечённость и заинтересованность (будь то подготовка к концерту или конкурсу), доброжелательная атмосфера работы и психологическая совместимость всех участников.

Всё это – задачи, требующие от педагога решения и конкретных действий, а не ожидания, что всё устроится само собой. В количественном отношении надо учитывать, что, чем больше участников, тем сложнее достичь необходимой слаженности звучания, особенно в мелкой технике. Поэтому в больших составах лучше использовать участников с определённым сольным и ансамблевым стажем. Малый же состав более удобен и выгоден в плане своей мобильности.

Кстати, как известно, не всякий сольный исполнитель способен быть таким же хорошим ансамблевым, так как ансамблевого музыканта надо ещё воспитать и процесс этот долговременный, но об этом речь пойдёт дальше.

Итак, состав участников ансамбля определён, произведение для работы выбрано и знакомство с ним состоялось. Теперь, после грамотного индивидуального разбора и освоения нотного текста начинается период сыгрывания по отдельным партиям в разных комбинациях (если есть желание и возможность, можно сделать по каждой партии, а также их сочетаниям фонограммы и использовать их во время домашней подготовки).

Дальше начинаются сводные репетиции, подготовка к выступлению и само выступление, которое лучше расценивать как промежуточный этап и новую отправную точку для дальнейшего качественного доведения пьесы.

При этом решение всех задач репетиционного процесса должно быть постепенным и поступенным, так как даже взрослому человеку, а тем более учащемуся, сложно держать под контролем несколько вещей одновременно. Так что, всё, как говорится, будет хорошо, но не сразу!

Если созданный ансамбль как коллектив существует в течение долгого времени (что встречается, увы, не часто), повышается исполнительный уровень его участников.

Это даёт возможность вносить в уже готовый и обыгранный репертуар различные изменения, дополнения и усложнения. При таком творческом подходе к уже, казалось бы, сделанному репертуару он будет качественно улучшаться и “жить” дольше, не теряя со временем своей привлекательности как для слушателей, так и для самих исполнителей (что тоже немаловажно).

Теперь поговорим немного о темпе.

Поскольку, как известно, темп – это не только скорость движения, но и характер, точность его определения в произведении весьма существенна. Если речь идёт, допустим, о старинной танцевальной музыке, то, к примеру, менуэт 17-го века и менуэт, включённый позднее в инструментальную музыку, по темпу весьма отличны и это тоже надо учитывать. Часто можно сталкиваться и с искажением авторского замысла в попытках играть быстрее указанных темпов. Такое явление можно наблюдать в исполнении, скажем, рэгтаймов Скотта Джоплина. Отчего же так происходит?

Большинство, конечно, знают, что при указанном в нотах темпе «Adagio» надо играть медленно, а при темпе «Allegro» - быстро, но насколько, если нет указаний по метроному? Получается, что выбор темпа определяется субъективными пристрастиями и осведомлённостью об исполнительских традициях (если таковые имеются).

К тому же, на изменения темпа может влиять и такой фактор, как волнение исполнителя.

Задача преподавателя, как *художественного руководителя* ансамбля состоит не только в отработке фразировки и динамики звучания, но и в создании и реализации общего плана интерпретации выбранного произведения, где темп играет важнейшую роль. Во время же выступления темп задаёт ведущий ансамбля. Особое значение при игре в ансамбле приобретает и умение удерживать установленный темп, ведь небольшие отклонения в темпе, возможные при сольном исполнительстве, теперь, практически недопустимы.

Ансамблевая игра, как точно заметил в своей «Азбуке гитариста» Ю.П.Кузин, располагает к более быстрому и правильному освоению метроритмической основы музыкального материала. И первое техническое требование совместной игры – это синхронность (напомню, что само слово «ансамбль» буквально означает «вместе»).

Реализовать это требование в полной мере можно лишь через воспитание у участников ансамбля обострённого слухового внимания к звучанию как своей, так и других ансамблевых партий, через фокусировку слуха от «я» - к «мы», что требует перестройки восприятия исполнителей и является характерной чертой квалифицированной работы с ансамблем.

Можно привести в связи с этим слова выдающегося испанского гитариста Андреса Сеговии, который говорил, что искусство игры на гитаре (как, впрочем, на любом другом музыкальном инструменте) начинается со слушания и им же заканчивается. Иными словами, чтобы научиться играть, надо научиться слушать.

Взглянув на это с другой стороны, считаю уместным добавить, что формированию слушательской культуры как таковой и воспитанию музыкального вкуса должно уделяться при обучении особое значение и каждый уважающий себя преподаватель должен, по моему мнению, иметь для этого пусть небольшую, но интересную и качественную по содержанию фонотеку.

Только через воспитание слуховой культуры возможно воспитание культуры звучания (хотя и не последнее место в этом вопросе – наличие качественного музыкального инструмента).

Слуховое восприятие обостряет игра с закрытыми глазами (поэтому часто люди лишенные зрения весьма музыкальны). Главное здесь – концентрация внимания и этому тоже надо учиться и учить.

Если выбранное произведение заучивается на память, то в результате долговременной работы вырабатывается определённый автоматизм двигательных процессов и в этом - залог свободы исполнения. Но оборотной стороной такого автоматизма является привычка к определённой последовательности изложения музыкального материала, что при каком-либо техническом сбое может привести к полной дезориентации. Преодолеть это явление помогает исполнение произведения с разных мест (разумеется, это относится не только к ансамблевым пьесам). Игра с разных мест может производиться как всеми участниками ансамбля одновременно, так и произвольно отдельными при совместном исполнении, что обостряет слуховой контроль и улучшает понимание формы произведения.

Сбалансированность звучания в ансамбле должна строиться у участников на внимании к звучанию ансамбля в целом, к звучанию партнёра (особенно в ритмически совпадающих местах)* и внимании к собственному звучанию. Для того, чтобы достичь этого, можно в процессе репетиции менять у участников динамику звучания, усиливая то одну, то другую партию, постепенно выстраивая нужное соотношение главного и второстепенного. Нельзя забывать и о штриховом единстве исполнения.

Расстановка участников ансамбля на сцене (в отличие от известной басни И.Крылова) тоже имеет большое значение, так как она не только должна быть визуально привлекательной для будущих зрителей, но и удобной для самих исполнителей в плане восприятия друг друга и сбалансированности общего звучания.

Вообще, специфика работы с гитарным ансамблем, как объединением струнно-щипковых инструментов, состоит в сложности достижения желаемого качества звучания всех составляющих и целого.

* Что касается работы над ритмом в ансамбле, то в качестве ритмического упражнения можно использовать упражнение « Живая партитура», в котором участникам предлагается воспроизвести одновременно разные ритмические построения, данные в одном тактовом размере. Указанный ритм воспроизводится хлопками, выстукиванием и протопыванием.

Но вот, достигнув определённой сыгранности ансамбля и наработав определённый репертуар, может возникнуть вполне оправданное желание поделиться своими достижениями с другими. Как же лучше построить концертную программу? Вот только один совет, но пригодный, полагаю, как для ансамблевого, так и для сольного исполнительства.

Концертная программа должна быть достаточно разнообразной не только по своей стилистике, принадлежности к той или иной эпохе, но и по своему ладо-тональному плану, контрастна по характеру исполняемых произведений, иначе потенциальный слушатель быстро утомится и вообще перестанет воспринимать звучащее со сцены. Стилистическое разнообразие, вообще, на мой взгляд, определяет в современном музыкальном мире одну из ведущих тенденций – тенденцию на сближение и взаимопроникновение различных жанров. Но при этом, выстраивая свою концертную программу, желательно придерживаться определённой драматургии и логики её развития (будь- то хронологический принцип расположения - от старинной к современной музыке, жанровый или какой-либо иной, но только не простое перемешивание абсолютно ничем не связанных между собой пьес).

Важно не только *что*, но и *как*. Стремясь к артистичной подаче своего репертуара и более полной реализации характера исполняемой музыки, надо поощрять у участников ансамбля свободу самовыражения эмоций через мимику и движения тела (если это, конечно, не ужимки и прыжки).

Необходимо достичь согласованности не только игры, но и чувств, то есть, *сопереживания в процессе музыкального общения*.

Не ставя задачу осветить в данной работе такую сложную и для многих болезненную тему, как сценическое волнение, всё же напомним, что обретению большей уверенности способствует раннее приобщение к концертной деятельности и именно игра в ансамбле даёт такую возможность.

При имеющихся на сегодняшний день специальных психологических

методиках, главная методика остается прежней: чтобы не бояться сцены, надо чаще на ней выступать.¹

Считаю так же, что разговор об ансамблевом исполнительстве сегодня особенно актуален, так как через ансамблевое музицирование можно сформировать у учащегося дополнительный стимул к освоению инструмента.

При ориентации только лишь на сольное исполнительство для многих теряется не только возможность приобщиться к концертной деятельности и реализовать себя на сцене, но и возможность познакомиться с таким репертуаром, который в сольном исполнении просто недоступен.

Поэтому надо смелее вводить в практику академических концертов ДМШ исполнение ансамблевых пьес.

По мнению авторитетного издателя и музыкального критика Матанья Офи: «Самая большая на сегодняшний день проблема нашего инструмента – его контакты с миром Большой музыки. По – моему, единственно правильный путь здесь – камерное музицирование».

И ещё. «... Многие ли имеют желание и необходимые профессиональные навыки для такого увлекательного музицирования в ансамбле?» (см. журнал «Мир гитары» №1 за 1991г.).

К сожалению, приходится признать, что у многих преподавателей, в силу различных причин, давно уже сложилось и укоренилось представление о работе с ансамблем, как о деле второстепенном и малозначимом.

Справедливости ради, надо заметить, что теории и методике сольного исполнительства посвящено множество различных пособий, а по вопросам ансамблевой игры у нас практически ничего нет. По крайней мере, мне известно лишь одно – книга А.Готлиба «Основы ансамблевой техники», некоторые положения которой легли в свою очередь в основу данной работы (с учётом конечно, гитарной специфики, поскольку вышеназванная книга посвящена фортепианной технике).

¹ Подробнее с этой темой рекомендую ознакомиться в книге В. Ю. Григорьева «Исполнитель и эстрада» (Москва 2006)

Рассматривая ансамбль как одну из эффективнейших форм музыкального воспитания, хочу напоследок отметить и этическую сторону такого воспитания, а именно - воспитание чувства ответственности, ибо общий успех в ансамбле зависит от успеха каждого. А воспитание посредством совместных занятий музыкой эмоциональной отзывчивости и умения сопереживать является, по моему мнению, одним из главных признаков не только музыкальной культуры, но и общей культуры человеческого общения. Таким образом, творческое начало, присущее ансамблевой форме, способно, в какой-то мере изменять окружающую действительность в лучшую сторону. К тому же, совместное музицирование – это ещё и возвращение к утраченным традициям прошлого.

Давайте же попробуем сделать что-нибудь вместе!

Duet in G for two guitars

FERDINANDO CARULLI (1770-1841)

ANDANTE

The image displays a musical score for a duet in G major for two guitars, composed by Ferdinando Carulli. The piece is marked 'ANDANTE' and is written in 12/8 time. The score is presented in five systems, each consisting of two staves (treble and bass clefs) joined by a brace. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 12/8. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and chords. The piece concludes with a double bar line at the end of the fifth system.

Итак, перед нами пьеса для двух гитар знаменитого итальянского гитариста, педагога и композитора Фернандо Карулли.

Карулли, как и многими выдающимися гитаристами прошлого, написано немало дуэтов: для двух гитар, для гитары и скрипки, для гитары и фортепиано.

Предлагаемый дуэт, выдержанный в манере венских классиков (ближе, пожалуй, к Бетховену), при всей своей простоте и миниатюрности отличается мелодичностью, ясностью формы и интересен по своему изложению (особенно во второй части).

Общий характер можно определить, как радостно возвышенный. Набегающие порой облака «ми» и «ля» минора быстро рассеиваются и остаётся спокойный жизнеутверждающий свет «соль» мажора. В общем, - это, скорее всего, идеалистическое представление природы, выраженное через ясную звуковую палитру.

Мелодичность этой пьесы требует напевности исполнения и хорошей культуры звука, где звук должен предстать во всём своём динамическом и тембровом многообразии, одушевлённый чувствами и волей исполнителей, и в соответствии с авторскими указаниями, что, в сущности, отвечает требованиям академического исполнительства. Выставленный автором темп «Andante» указывает, что не надо слишком спешить. Но не надо и затягивать темп, так как при этом, имеющиеся во втором и шестом тактах четверти с точкой, после триольного движения восьмых могут выглядеть как определённая потеря метро-ритмической пульсации. То есть темп надо сразу выстраивать в соответствии с вышеописанным настроением, тем более, что особой сложности в данном случае это не составляет.

Первоначально, после разбора нотного текста, лучше, чтобы каждый из участников дуэта проработал свою партию в дуэте с педагогом. Это позволит избежать лишних ошибок и даст более точный темповый ориентир.

На что же надо сразу обратить внимание, кроме выбора темпа?

Во-первых, на выразительность фразировки, поскольку данный нотный текст не имеет в этом отношении никаких указаний.

В первой части, учитывая характер движения мелодии, - это чередование по тактам общего усиления с последующим ослаблением звучания. И здесь очень важна равномерность и слаженность этих действий между исполнителями обеих партий (чего добиться с учащимися довольно сложно, так как, обычно, их исполнительский диапазон весьма невелик).

Во второй части (с девятого такта) меняется характер изложения и партия второй гитары становится более самостоятельной. В результате между двумя партиями возникает диалог, выявление которого и является здесь главной задачей, причём также важно, как и в первой части, сохранить соразмерность звучания между партиями, то есть добиться звукового баланса, чтобы диалог шёл в одном эмоциональном ключе.

Вторая часть (9-10 и 11-12 такты) начинается с вопросно-ответных реплик, изложенных в первой партии. Вторая партия имеет значение связующего звена между репликами первой и важно, чтобы вступление второй партии было выдержано в том же темпе, было ритмически точным и своевременным, чтобы эта партия являлась как бы продолжением первой. Со второй половины 12-го и до первой половины 13-го тактов инициатива временно переходит ко второй партии. Со второй половины 13-го и до первой половины 14-го тактов между партиями образуется равноправный диалог. И наконец, после всех диалогических построений, обе партии приходят в 15-16 тактах к совместному завершению пьесы.

Поскольку вторая часть, в отличие от первой, не содержит внутренних повторов и более разнообразна в тональном плане, уместно для большей завершённости сделать её репризу. Но так как в жизни ничего не повторяется буквально, можно сменить при этом тембр, перенеся с 9-го до половины 12-го такта игру на гриф. Этот же приём изменения тембральной окраски можно использовать в 5-ом и 6-ом такте первой части, хотя здесь это менее уместно, так как в начале пьесы может создать ощущение излишней пестроты звучания.

Во-вторых, при нахождении нужного темпа, выявлении фразировки и отработки звуковой «эстафеты» в диалогическом построении второй части, обратим большее внимание на сам звук.

Напевность звучания достигается здесь глубоким *апояндо*, но кроме звуков, музыка, как известно, состоит ещё из пауз между ними и своевременность снятия звука в местах выставленных автором пауз является одним из показателей качественного и аккуратного исполнения. Для точности и одновременности начала второй части возможен показ вступления одним из партнёров (функцию дирижёра сперва может взять на себя педагог).

Чтобы точнее выдержать половинные в 13-ом и 14-ом тактах можно использовать для этого вибрато.

Если растяжка пальцев учащегося не позволяет хорошо взять аккорд в 11-ом такте второй партии, можно передать верхнюю ноту этого аккорда исполнителю первой. Чтобы избежать излишней резкости в звучании открытой струны в начале 13-го такта первой партии, ноту «ми» лучше брать на второй струне.

Совместные аккорды во втором и шестом тактах требуют слаженности взятия (с возможным показом) и совместной постепенности ослабления звучания, что нуждается в отдельной отработке. В завершение четвёртого такта, а также в подходах к десятому и двенадцатому во второй партии можно сыграть *non legato*, что придаст исполнению некую изящность, свойственную для музыки того времени. Ещё раз подчеркну, что при этом необходим навык подхвата и продолжения мелодической линии первой партии, где вторая партия как бы доигрывает за первую, но делает это несколько по-своему, проявляя свою индивидуальность и самостоятельность, а не просто вторит первой.

Говоря о звуке, надо упомянуть и о призвуках, часто возникающих в игре учащихся от недостаточной зажатости струн (а точнее – от недостаточного слухового контроля). Портит звучание и невнимание к снятию звучания незажатых струн (особенно в басах).

В то же время важно дослушивать звук, не укорачивая раньше времени. В-третьих, перед нами стоит задача при едином эмоциональном настрое (которого можно достичь как собственным показом-исполнением, так и описанием или даже прямой демонстрацией соответствующих картин природы) подчинить всё главному – ведению Мелодии, для чего у исполнителей должно присутствовать ощущение выразительного мысленного пения с вовремя взятым дыханием, со сменой настроения в начале второй части, с эмоциональным подъёмом в предпоследнем такте и умиротворённым успокоением в последнем (где необходимо отдельно отрепетировать и прочувствовать совместное замедление). Словом, чтобы инструмент «запел», надо запеть самому.

Всё это требует не просто выполнения установок преподавателя, а увлечённости игрой (хотя как мы знаем, трудно сделать процесс увлекательным, если нет заинтересованности в результате).

Но своеобразие ансамблевой игры и состоит, в частности, в том, что эта форма музицирования именно *вовлекает исполнителей* в сам процесс и помогает им быстрее раскрыться эмоционально.

Приведённое для примера произведение бесспорно даёт нам такие возможности, впрочем, как и многие другие произведения классического (да и не только классического)* репертуара.

Следует помнить, что именно через репертуар формируется эстетическая позиция отношения к инструменту как у исполнителей, так и у слушателей. Следовательно, основным ориентиром в планировании учебных программ можно считать утверждение, что методика - это, прежде всего, *репертуар*. И его правильный индивидуализированный подбор - одна из главных педагогических задач современного обучения в детских музыкальных школах.

И последнее.

Жизнь будет лучше, если в ней будет больше музыки, созвучной вашей душе!

г. Новосибирск 2003

Воробьев Олег Александрович

Преподаватель высшей

квалификационной категории

Заведующий отделением народных

инструментов МОУДОД ДМШ № 8

г. Новосибирска

* Так, например, дуэты типа "учитель-ученик" из школы Э.Тхорлакссона, написанные вполне современным музыкальным языком, могут также способствовать активизации и развитию слуховых представлений, а дуэты из сборника "Основной гитарный метод" - 2 (Alfred Publishing. USA) - развитию чувства ритма

**Учебная программа по ансамблю
в классе шестиструнной гитары
ДМШ**

Автор – преподаватель МОУДОД ДМШ №8
г. Новосибирска

Воробьев О.А.

“Особого внимания заслуживают учебные программы Воробьева О.А. по чтению с листа и ансамблю в классе гитары ДМШ, имеющие непосредственно практическую направленность...”

Из рецензии профессора НГК (академии) им. М.
И. Глинки

Заслуженного артиста РФ А. Г. Бурханова

«Немного есть на свете вещей более радостных, чем совместное музицирование».

Терри Барроуз «Всё о гитаре».

Пояснительная записка

Последние годы в среде инструментального исполнительства всё большее внимание привлекает форма ансамбля. Ярче всего это проявляется в отношении струнно-щипковых инструментов (что объясняется их спецификой) и прежде всего, пожалуй, - среди исполнителей на классической гитаре. Из года в год увеличивается количество гитарных ансамблей ДМШ, участвующих в городских и областных конкурсах. Что касается среднего и высшего учебного звена, то можно упомянуть первый конкурс подобного плана «Гитара в ансамбле XVII – XXI вв.», проведённый в Москве в 2002 году. Увеличивается выпуск нотной ансамблевой литературы. И, наконец, ансамбль внесён в новые учебные планы, как специальная учебная дисциплина*.

Всё это было бы невозможно без наличия соответствующего репертуара. Однако, в методическом отношении работа с ансамблем всё ещё не имеет должной поддержки. Отдельные публикации на эту тему носили эпизодический характер, что свидетельствовало об определённом отношении. Желание в какой-то мере восполнить

* Тенденция расширения ансамблевого музицирования характерна не только для нашей страны. Так, в Польше с 1996 года впервые в Европе ежегодно проводятся фестивали и конкурсы камерных ансамблей с участием гитары «Гитарилья». Известностью пользуется Берлинский фестиваль «Гитара в камерном ансамбле».

этот пробел и осознание перспективности работы в данном направлении и послужило поводом к написанию специальной учебной программы.

Основываясь на многолетнем опыте работы с ансамблями различных составов, автором этой учебной программы в 2003 году было создано специальное методическое пособие «Основные принципы работы с гитарным ансамблем в ДМШ», получившее высокую оценку ряда ведущих преподавателей гитары г. Новосибирска.

Данная программы по ансамблю в классе гитары ДМШ, в соответствии с новыми учебными планами, рассчитана на 5-летнее обучение и предполагает проведение занятий по 1 академическому часу в неделю. Контроль качества занятий по ансамблю может осуществляться в форме:

- а) участия ансамбля в концертах, фестивалях и конкурсах
- б) исполнения ансамблем одной или более пьес на академических концертах и экзаменах
- в) в форме концерта ансамблей учащихся в конце учебного года

Цели и задачи

Одной из главных задач работы с гитарным (и не только гитарным) ансамблем в ДМШ является раннее приобщение детей разного уровня способностей к концертной деятельности.

Через ансамблевую игру лучше развивается чувство метро-ритма и музыкальный слух. Игра в ансамбле даёт возможность расширить репертуар произведениями малодоступными для сольного исполнения.

Занятие ансамблем формирует у учащихся чувство уверенности в собственных силах и возможностях, а также понимание эффективности согласованных коллективных действий, что, в свою очередь, может служить мощным стимулом к освоению инструмента. В этом, на мой взгляд, состоит основная воспитательная задача занятий ансамблем в ДМШ.

Методы и формы

Из многообразия форм и методов работы с гитарным ансамблем, подробно изложенных в моём методическом пособии, отмечу 3 основных:

- 1) игра в ансамбле в форме совместного чтения с листа дуэтов типа «учитель-ученик»
- 2) долговременная работа над ансамблевым произведением через индивидуальный разбор и разучивание по партиям
- 3) сыгрывание разученных партий в ансамбле и подготовка к концертному выступлению

Определённую пользу может также принести работа над песенным гитарным аккомпанементом.

Репертуарный список данной программы составлен с учётом доступности, поэтапности освоения и рассчитан на учащихся разного уровня музыкальных способностей. Список включает произведения различные по времени создания и жанрам; от старинной музыки до наших дней.

Следует заметить, что особенно тщательного отбора требуют ансамблевые пьесы для начинающих и пьесы с концертной направленностью.

Приведённый многообразный и обширный нотный материал не исключает выборочного использования и при желании может быть дополнен. Некоторые из ансамблей для начинающих могут быть также использованы и для чтения с листа.

**Примерный репертуарный список пьес для гитарного
ансамбля
по классам и полугодиям**

1-й год обучения

1-е полугодие

Сборник «АВС» Й. Поврозняка – дуэты

Школа гитариста («Первые шаги») Э. Тхорлакссона – дуэты типа «учитель-ученик»

Сб. «Дуэты, трио, квартеты» А. Орлова – два дуэта В. Волкова

2-е полугодие

Сборник «АВС» Й. Поврозняка – трио

«Азбука гитариста» Ю. Кузина, ч. I – дуэты типа «учитель-ученик» Х. Паркенинга

и полька «Карабас»

Сб. «Играем вместе» Ю. Кузина (пьесы для ансамблей гитар) вып. 1 – дуэты Г. Пёрселл

Бурре и Марш, Ж.-Г. Витхауер Гавот

Пособие для начинающих «Стань виртуозом» С. Марышева – дуэты «Кукла»,

«Шкатулочка», «Перезвоны»

Хрестоматия гитариста В. Гуркина Подготовительный класс – дуэты №1-3

Сб. «Искусство гитарного ансамбля» В. Донских – трио Н.а. XVI – XVII вв. Сарабанда и

менуэт.

Сб. «Дуэты и трио для начинающих», ч. I – дуэты

2-й год обучения

1-е полугодие

Сб. «Ансамбли шестиструнных гитар» В. Калинина – дуэт Г.Ф. Гендель Ария

Школа игры на шестиструнной гитаре А. Иванова-Крамского – дуэт Э. Шварц –

Рейфлинген, Ф. Карулли Фугетта для двух гитар

Пособие для начинающих «Стань виртуозом» С. Марышева – дуэты «Пьеро», «В поход»,

«Восточный базар», Канон Ля-минор, Канон До-мажор, «Волны на море», «В деревне у бабушки», «В сентябре», «В поле»

Хрестоматия гитариста В. Гуркина Подготовительный класс – дуэты №5-9

Сб. «Искусство гитарного ансамбля» В. Донских – дуэты Р. Шуман Маленькая пьеса,

И.Рехин «Марионетки»

Сб. «Дуэты и трио для начинающих» - 6 гитарных трио (народные песни, народные танцы и рождественские песни)

2-е полугодие

Сб. «Юный гитарист» В. Калинина, ч. 3 – дуэты р.н.п. «Хуторок» и Белорусская полька

Сб. «Ансамбли шестиструнных гитар» В. Калинина – дуэт р.н.п. «Ах, Самара - городок»

Школа игры на шестиструнный гитаре А. Иванова-Крамского – трио р.н.п. «Ты пойдись,
моя коровушка, домой», р.н.п. «В низенькой светёлке»

Пособие для начинающих «Стань виртуозом» С. Марышева – дуэты «Кукушка и эхо»,
«Котята»

Сб. «Первые шаги гитариста» Г. Фетисова (тетрадь №1) – дуэты Н. Соколова «Нарисую
Кошкин дом», Дж. Дюарт «Ковбои» и «Индейцы»

Хрестоматия гитариста В. Гуркина Первый класс – дуэты №1-6

Сб. «Ансамбли для шестиструнной гитары» - трио Ф. Рокамора Мазурка

Сб. «Искусство гитарного ансамбля» В. Донских – трио Г.Ф. Телеман Менуэт

Сб. «Дуэты и трио для начинающих», ч. 2 – дуэты

3-й год обучения

1-е полугодие

Сб. «Юный гитарист» В. Калинина, ч. 2 – трио Мексиканская нар.п. «Скамеечка»

Сб. «Ансамбли шестиструнных гитар» В. Калинина – дуэт Ё. Накада «Танец дикарей»

Пособие для начинающих «Стань виртуозом» С. Марышева – дуэты «Ну-ка полечку
станцуем», «Вершки и корешки»

Сб. «Ансамбли для гитары» вып.1 – дуэты В. Козлова Канон, «Танец марионеток»

и Скерцо из Детской сюиты

Сб. «Первое пособие гитариста» Х.М. Сарате – дуэты И. Шейн Хорал, Р. Шуман Песня

Сб. «Искусство гитарного ансамбля» В. Донских – трио И.С. Бах Полонез, квартеты

И.С. Бах Хорал, В. Поврозняк «Весенний вальс»

Сб. «Дуэты и трио для начинающих» – трио три латиноамериканские народные песни

Сб. «Рождественские песни для двух и трёх гитар» А. Виницкого – дуэты

Сб. «Детский джазовый альбом» А. Виницкого, вып. 1 – дуэты 3 этюда, пьесы «Дождик» и
«Маленькая баллада»

2-е полугодие

Сб. «Юный гитарист» В. Калинина, ч. 2 – трио Мексиканская нар.п. «Красивое небо»

Пособие для начинающих «Стань виртуозом» С. Марышева – дуэт «Новогодняя песенка»

Сб. «Первое пособие гитариста» Х.М. Сарате – дуэты К. Глюк Песня, Р. Шуман «Первая
утрата», Ф. Грубер «Вечерняя тишина»

Сб. «Транскрипции классиков» Й. Поврозняка, вып. XII – избранные дуэты

Сб. Ф. Карулли «24 дуэта для двух гитар» - дуэты №1, 7, 11, 12

Сб. «Alfred's Basic Guitar Method 2» - дуэты

4-й год обучения

1-е полугодие

Сб. «Ансамбли шестиструнных гитар» В. Калинина – трио Ж.Б. Лайе Куранта,

В.А. Моцарт Рондо

Сб. «Дуэты для шестиструнных гитар» - дуэт Ф. Дуранте «Гальярда»

Сб. Дж. Дауленд. Три пьесы для трёх гитар в транскрипции С. Ильина

Сб. «Искусство гитарного ансамбля» В. Донских – трио Х. Амброзиус Сюита G-dur I ч.

Сб. «Шедевры инструментальной музыки» В. Мельниченко и Т. Косаревой вып. I – дуэты

Ф. Куперен «Двенадцать французских фолий»

Сб. «Играем вместе» Ю. Кузина (пьесы для ансамблей гитар) вып. 1 – избранные дуэты

С. Мачадо, три дуэта и два трио М. Линнеманн

2-е полугодие

Сб. «Ансамбли шестиструнных гитар» В. Калинина – трио И. Пахельбель «Маленькая фуга», Н.а. «Креольский вальс»

Сб. «Дуэты, трио, квартеты» А. Орлова – три дуэта Л. Вильямса

И.С. Бах Сицилиана (для трио гитар)

Сб. «Транскрипции классиков» Й. Поврозняка, вып. XII – избранные дуэты

Сб. «Искусство гитарного ансамбля» В. Донских, вып. II – трио А. Корелли Жига

Сб. «Шедевры инструментальной музыки» В. Мельниченко и Т. Косаревой вып. I – дуэты

Ф. Куперен «Двенадцать французских фолий»

Сб. «Блюз. Рэгтайм. Вальс» Ю. Зырянова – 6 дуэтов М. Линнеманн

5-й год обучения

1-е полугодие

Сб. «Ансамбли шестиструнных гитар» В. Калинина – трио Л. Бетховен Менуэт

Сб. «Ансамбли для шестиструнной гитары» - дуэты М. Джулиани этюд «Ручеёк»,

В. Гомес Романс, трио Гильермо Испанское каприччио

Сб. «Искусство гитарного ансамбля» В. Донских, вып. II – трио С. Молино Сальтарелла,

С. Мюллер Анданте из концертино для трёх гитар

Сб. И.С. Бах Транскрипции для двух и трёх гитар В. Кузнецова – дуэты Гавот, Менуэт,

Прелюдия, Ария, Скерцо

2-е полугодие

Сб. «Ансамбли шестиструнных гитар» В. Калинина – дуэт А. Ромирес «Странники»,

трио К. Веласкес «Ты – это счастье»

Сб. «Играем вместе» Ю. Кузина, вып. 2 и 3 – дуэт М. Джульяни полонез, дуэт и трио

М. Линнеманн

Сб. И.С. Бах Транскрипции для двух и трёх гитар В. Кузнецова – дуэт Бурре

и трио Менуэт

Сб. «Классика джаза», вып. 1 – дуэт P. Desmond “Take Five”

Список нотной литературы

1. Й. Поврозняк «АВС» (Краков 1984)
2. Й. Поврозняк «Транскрипции классиков», вып. XII (Краков 1980)
3. Х.М. Сарате «Первое пособие гитариста» (Киев 1973)
4. Э. Тхорлакссон, Школа гитариста «Первые шаги» (Новосибирск 2001)
5. Дуэты и трио для начинающих в 3-х частях (Новосибирск 2003)
6. А. Иванов-Крамской Школа игры на шестиструнной гитаре (Ростов-на-Дону 1999)
7. Ю. Кузин «Азбука гитариста» ч. I (Новосибирск 1999)
8. «Играем вместе» Пьесы для ансамблей гитар, вып. 1, 2, 3 (Новосибирск 2003)
9. В. Калинин «Юный гитарист» ч. II и III (Новосибирск 1993, 1996)
10. В. Калинин «Ансамбли шестиструнных гитар» (Новосибирск 2003)
11. С. Марышев «Стань виртуозом» Пособие для начинающих гитаристов (Новосибирск 2000)
12. А. Орлов «Дуэты, трио, квартеты» (Новосибирск 2003)
13. Г. Фетисов «Первые шаги гитариста», тетрадь №1 (Москва 2003)
14. В. Гуркин, Хрестоматия гитариста. Подготовительный класс (Ростов-на-Дону 1998)
15. В. Гуркин, Хрестоматия гитариста. Первый класс (Ростов-на-Дону 2000)
16. Дуэты для шестиструнных гитар (Ленинград 1980)
17. Ансамбли для гитары, вып. 1 (Москва 1987)
18. Ансамбли для шестиструнной гитары (Москва 1996)
19. В. Донских «Искусство гитарного ансамбля», вып.1 и 2 (Санкт-Петербург 2003)
20. Дж. Дауленд «Три пьесы для трёх гитар» (Санкт-Петербург 1999)
21. И.С. Бах «Шутка» и Сицилиана (Санкт-Петербург 1999)
22. И.С. Бах Транскрипции для одной, двух и трёх гитар В.Кузнецова (Санкт-Петербург 1999)
23. Ф. Карулли «24 дуэта для двух гитар» (Лейпциг 1961)
24. В. Мельниченко, Т. Косарева «Шедевры инструментальной музыки в переложении для дуэта ГРАН-гитар» вып.1 (Омск 2000)
25. Ю. Зырянов «Блюз. Рэгтайм. Вальс» (Новосибирск 1999)
26. А. Веницкий «Детский джазовый альбом» (Москва 2001)
27. «Классика джаза» вып.1 (Санкт-Петербург 1999)
28. «Alfred's Basic Guitar Method 2» (New York 1959)