

Рачицкая Галина Николаевна

*Методическая работа*

СПЕЦИФИКА РАБОТЫ В ЦИМБАЛЬНОМ АНСАМБЛЕ

УО «Новополоцкий государственный музыкальный колледж»,  
преподаватель цикловой комиссии «Инструменты народного  
оркестра» (струнные)

НОВОПОЛОЦК, 2019

## ОГЛАВЛЕНИЕ

АННОТАЦИЯ.....	3
ВВЕДЕНИЕ.....	4
ГЛАВА 1.РАЗНОВИДНОСТИ АНСАМБЛЯ ЦИМБАЛ .....	6
1.1. Некоторые виды ансамбля цимбал .....	6
1.2. Принципы составления ансамблей .....	8
ГЛАВА 2. СПЕЦИФИКА РАБОТЫ В АНСАМБЛЕ ЦИМБАЛ .....	10
ГЛАВА 3. ОБЗОР РЕПЕРТУАРА ДЛЯ АНСАМБЛЯ ЦИМБАЛ .....	222
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	24
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ .....	266

## АННОТАЦИЯ

Данная методическая работа направлена на повышение качества подготовки учащихся музыкальных колледжей и колледжей искусств по дисциплине «Класс ансамбля» для специальности 2–16 01 31 Инструментальное исполнительство, направление специальности 2–16 01 31–05 Инструменты народного оркестра. Автор кратко излагает некоторые специфические моменты работы с учащимися в классе ансамбля цимбал с музыкальными примерами, а так же дает краткий обзор репертуара для ансамбля цимбал.

Рассмотрены так же некоторые психологические проблемы работы в коллективе, поскольку работа в коллективе сопряжена с определенными трудностями: не так легко научиться ощущать себя частью целого. Воспитание у исполнителя ряда ценных профессиональных качеств — дисциплины в отношении ритма, ощущения нужного темпа, развитие мелодического, полифонического, гармонического слуха, вырабатывает уверенность, помогает добиться стабильности в исполнении.

Ансамблевая игра открывает самые благоприятные возможности для всестороннего и широкого ознакомления с музыкальной литературой. Перед музыкантом проходят произведения различных художественных стилей исторических эпох. Ансамблист, наряду с оригинальным репертуаром, может пользоваться также оперными клавирами, переложениями фортепианных, баянных, оркестровых произведений, а так же попробовать свои силы в переложении и аранжировке при участии педагога дисциплины «Класс ансамбля».

Игра в ансамбле — постоянная и быстрая смена новых впечатлений, открытий, интенсивный приток богатой и разнохарактерной музыкальной информации. Она одухотворяет учащегося, обогащает профессиональный опыт, увеличивает багаж специфических сведений, а так же, способна сыграть активную роль в процессах становления и развития музыкального сознания молодого музыканта.

Автор раскрывает вопросы специфики работы в цимбальном ансамбле, прилагая к ним музыкальные примеры. Данная работа может быть использована для преподавателей по специальности «Инструменты народного оркестра (струнные)» музыкальных колледжей, колледжей искусств, а так же преподавателями музыкальных школ и школ искусств.

## ВВЕДЕНИЕ

История бытования ансамблевого исполнительства в Белоруссии насчитывает несколько веков. Не сохранись народное музицирование в разных его видах, мы потеряли бы сейчас одну из полезных и интересных форм коллективного творчества. Скрипка, цимбалы, басэтя, и т. д. традиционные инструменты у народных музыкантов, «обслуживающих» обрядовые и не обрядовые праздники сельской общины. Кроме сольного исполнения на цимбалах, дудках, скрипках, балалайках, музыканты любили объединяться в ансамбли. Типичными были ансамбли из двух — четырех инструментов, в которых к скрипке присоединялись бубен, басэтя, цимбалы, гармоника или кларнет; к цимбалам — гармоника, карынка; к балалайке — скрипка, мандолина или гитара. Любимы были в Беларуси и трюистые ансамбли с различным составом. Встречались также и ансамбли, включающие, до восьми — десяти музыкальных инструментов (в центральной и западных зонах Белоруссии). «Народные музыки» — душа народа, и ни один праздник, ни одно гулянье не обходилось без них. Шумные, звучные, звенящие цимбальные перезвоны вносили элемент праздничности в непритязательный деревенский быт. В их исполнении звучали традиционные мелодии, популярные песни, зачастую, ансамблиаккомпанировали и солистам-певцам.

Открытие в 1924 году в Минске музыкального техникума позволило готовить из народных талантов-самородков профессиональные кадры. В конце двадцатых годов в Белоруссии появились первые цимбалисты-профессионалы. Благодаря реконструкции инструмента, цимбалы стали настоящим концертным инструментом с очень богатыми и разнообразными художественными и техническими возможностями.

Наряду с усовершенствованием инструмента велись поиски форм цимбального музицирования. Сначала это была игра соло. Именно так, концертировал в свое время, выдающийся музыкант и общественный деятель, исполнитель и дирижер Иосиф Иосифович Жинович, которого по праву считают основателем школы белорусских цимбалистов. Позже, появился дуэт цимбал (Иосиф Жинович — Станислав Новицкий; Станислав Новицкий — Ханон Шмелькин). Использовались двое цимбал прима, либо прима-альт. Интересно, что играя без сопровождения, музыкантам приходилось выполнять функцию аккомпанемента и вести мелодию одновременно. Только со временем установился ставший теперь традиционным, ансамбль: цимбалы в сопровождении фортепиано или других аккомпанирующих инструментов (баяна, аккордеона, гитары).

Развитие ансамблевого творчества шло не только в русле дуэтного исполнительства. В 1930 году из музыкантов-любителей создается ансамбль белорусских народных инструментов, который много гастролирует

и пропагандирует народную музыку. На базе ансамбля цимбалистов в 1937 году создается Белорусский Государственный оркестр, основу которого составляет большой ансамбль цимбалистов. Традиции «большого» ансамбля продолжают в наши дни многие самодеятельные и профессиональные коллективы, такие как: ансамбль цимбалистов «Лилея» под руководством профессора «Академии музыки» Народного артиста Беларуси Е. П. Гладкова (созданный в 1966 году), ансамбль цимбалистов под руководством А. С. Полесовой «Золотая струна», детский ансамбль музыки «Улыбка» (Республиканский гимназия-колледж при БГАМ) и многие другие.

Но, все же, пожалуй, наиболее яркой концертной единицей показал себя дуэт цимбалистов. И, думается, совсем не случайна первая победа дуэта цимбалистов (А. Ткачева — Е. Степура), созданного в классе Е. Гладкова, на VII Всесоюзном конкурсе эстрады. Надо отметить, что впервые к этому дуэту были присоединены ударные инструменты, что широко теперь используется во многих ансамблях. Ансамблевая форма концертного музицирования имеет много достоинств и профессиональных преимуществ. Доказательством тому является тот факт, что ни один праздничный концерт, смотр самодеятельности, фестивали белорусской культуры и искусства не обходятся без звучания ансамбля цимбалистов. Недаром, в международном конкурсе-фестивале «Серебряный звон цимбал», созданным при активном участии Белорусской Ассоциации цимбалистов, одной из популярных номинаций, является номинация «ансамблевое исполнительство».

В наше время ансамблевое музицирование — обязательная и очень важная дисциплина в профессиональном обучении учащихся. В каждом учебном заведении, от школы до высшего учебного заведения занимаются, выступают в концертах, фестивалях, конкурсах разнообразные по форме и по направлению ансамбли цимбал.

## ГЛАВА 1

### РАЗНОВИДНОСТИ АНСАМБЛЯ ЦИМБАЛ

#### 1.1. Некоторые виды ансамбля цимбал

Ансамбль цимбалистов— это коллектив музыкантов, играющих на инструментах одного семейства цимбал. Составы ансамбля могут быть очень разнообразными: дуэт цимбал, трио цимбал (две примы и альт), квартеты и другие. Составы ансамбля определяются задачами, которые они ставят перед собой. Например, дуэты, трио удобнее создавать в классе одного педагога, в качестве изучения дисциплины «Класс ансамбля». Большие ансамбли— это очень яркая, концертная единица, требующая огромного вложения труда, более сложного подбора участников ансамбля, а так же поисков разнообразного, интересного репертуара.

Первый в нашей республике профессиональный Ансамбль народных белорусских инструментов начал создаваться из числа участников художественной самодеятельности и студентов Минского училища. Состав ансамбля (Л.Захар, Б.Фридман, И.Герман, М.Щербо, Н.Плещинский, В. Самсонов, Х.Шмелькин, С.Новицкий, К.Сушкевич, И.Жинович) включал в себя

1. Цимбалы-примы 1 (2 человека)
2. Цимбалы-примы 2 (2 человека)
3. Цимбалы-альты (2 человека)
4. Цимбалы-тенора (2 человека)
5. Цимбалы-бас (1 человек)
6. Дудки- (2 человека)
7. Лира- (1 человек)

Соединение цимбал-прим, цимбал-альтов, басов, дудок и лиры давало по-своему тембру звучание нового качества, создавало своеобразный национальный колорит. Сегодня нельзя не вспомнить слова советского композитора В. Мурадели: «Использование такого народного инструмента как цимбалы, в качестве основы большого концертного ансамбля, является ярким свидетельством достигнутого в Белоруссии расцвета народно-инструментальной музыки».

Шли годы. Велись поиски новых выразительных приемов звукоизвлечения, которые обогатили бы звучание инструмента. Вместе с поисками средств выразительности искали новые формы совместного музицирования и в результате усилий многих людей — создание Государственного оркестра белорусских народных инструментов. Первая встреча минчан с оркестром состоялась в октябре 1948 года. Она превзошла все ожидания любителей му-

зыка! Новый состав оркестра принципиально отличался от довоенного богатством тембра и широтой исполнительского репертуара.

Традиции «малых» и «больших» по составу ансамблей продолжаютея в наши дни. В отношении «больших», предпочтение отдается созданию ансамблей, состоящих из цимбал прим (они делятся на первые и вторые партии). Добавление к такому ансамблю установки ударных, гитары, дудок и т. д. расширяет возможности такого ансамбля. Он приобретает яркое красочное звучание, и дело не только в яркости, но так же, и в характерности звучания. Добавление кастаньет в «Испанской пьесе» Делиба, например, придает музыке испанский колорит. Творческой фантазии нет предела, поэтому для того, чтобы добиться каких-либо результатов, необходимо много работать и вести поиски звуковых и тембровых сочетаний, возможно, совсем необычных и интересных.

Рассуждая о «малых» составах ансамблей хочется затронуть наиболее популярную форму совместного музицирования — дуэт. Положительной стороной создания дуэтов можно считать наличие более разностороннего репертуара «сонаты для двух цимбал, концерты, концерт- поэмы и другие». Дуэты имеют еще одно преимущество перед большими составами ансамблей — мобильность. Небольшие ансамбли удобно создавать в классе педагога по специальности и любая необходимость выступления на сцене сразу решает проблему с концертным номером. Преподавателю по классу ансамбля необходимо творчески подходить к подбору состава ансамбля. Если добавить к цимбалам прима цимбалы альт, то это очень обогатит звучание ансамбля новыми тембровыми красками. Густой средний и нижний регистр альтов хорошо заполняет середину фактуры, может выполнять функцию баса, педали, вести мелодию в низком регистре. Кроме того, учащийся исполняющий партию альта, осваивает фактически новый инструмент: другой диапазон, в сравнении с примой, более широкое расположение подставок, более крупные молотки, другой по тембру звук. Новые познания расширяют возможности учащегося, обогащают его творческий опыт, стимулируют творческую инициативу и повышают уверенность в своих творческих качествах.

В настоящее время существует огромное количество разнообразных ансамблевых форм исполнительства, выполняющих свою задачу (учебные, концертные и так далее) и каждая из этих форм имеет право на существование.

## 1.2. Принципы составления ансамблей

Принципы составления ансамблей могут быть очень разнообразны. Однородность индивидуальностей не может при этом являться важнейшим критерием, потому что сама специфика ансамблевого музицирования способствует творческому взаимообогащению и прививает основные ансамблевые навыки. Поэтому бывает, полезно соединиться исполнителю, обладающему ярким темпераментом и исполнителю, которому, напротив присуща эмоциональная сдержанность, доходящая до вялости; или исполнителю, склонному к «выписыванию» деталей и исполнителю с тенденцией к «плакатной» манере игры. Соединение таких музыкантов дает положительный результат для обоих: индивидуальное чувство друг друга и отсюда исполнение обогащается недостающим звеном.

Нельзя не сказать и о различии нервной конституции: у одного музыканта большая чуткость и интуитивность, у другого спокойная уверенность и деловитость и т.д. Участие в дуэте музыкантов различных нервных конституций, различной манеры игры приводит к нахождению какого-либо общего, в данный момент, решения. В процессе длительной работы над произведениями вырабатывается высокая степень творческого взаимопонимания партнеров, когда творческий импульс, зародившийся на сцене у одного из музыкантов, немедленно угадывается и подхватывается другим. Именно эта чуткость и интуиция определяет основное требование к ансамблевому исполнению, как к искусству.

Хочется напомнить и о тех случаях, когда несколько отличных инструменталистов не могут составить хороший ансамбль. Например, В. Софроницкий, яркой самобытности музыкант вообще избегал играть не только в ансамбле, но и с оркестром. А дело в том, наверное, что единство ансамбля достигается не только на основе творческого отношения каждого из его участников к совместной работе, но и умении подчинить свое исполнение общим задачам. В то же время известно немало примеров, когда музыканты, представляющие собой сильные и оригинальные творческие личности, показывали примеры замечательных выступлений (С. Рихтер и Д. Ойстрах; Л. Оборин, Д. Ойстрах и С. Кнушевицкий). Поэтому причины, наверное, следует искать не только в таких качествах музыкантов, как самобытность и гибкость, но в чем-то другом.

Малые и большие ансамбли, создающиеся на базе школ искусств, колледжей, возникают в процессе учебы и носят функции учебных. Поэтому говорить о специальном подборе музыкантов не приходится. Одной из положительных сторон ансамбля является то, что более слабые исполнители, играя в ансамбле с хорошо подготовленными сильными музыкантами, должны многому у них научиться. Наблюдая за различной манерой игры, по-

становкой рук, прислушиваясь к разному звучанию инструментов у исполнителей, ансамблист, анализируя и отбирая все положительное, отбрасывая все лишнее и ненужное, улучшает качество своей игры, пересматривает некоторые постановочные моменты. Вследствие разной технической подготовленности, не все учащиеся легко овладевают одним и тем же материалом, поэтому для большого ансамбля подбираются пьесы с несколько упрощенными техническими сложностями. Все же, несмотря на трудности, ансамбль содействует заметному росту молодого исполнителя.

Возможностей исполнительского роста в дуэте цимбал гораздо больше, чем в большом ансамбле. Как уже говорилось выше, в процессе длительной совместной работы, между исполнителями возникает контакт, выражающийся в понимании жестов и взглядов. Для более продуктивной работы в маленьком составе следует подбирать партнеров с приблизительно одинаковым техническим уровнем. Подобрать состав ансамбля, найти удачное сочетание исполнителей — нелегкая задача. Продуктивное творческое содружество во многом зависит от психологической обстановки между исполнителями. Творческое содружество не может быть длительным, если исполнители «не сошлись характерами». Требуется немало труда и терпения, чтобы создать по-настоящему жизнедеятельный коллектив. Но, несомненно, то, что совместная игра требует от музыкантов доли самоограничения, самопожертвования, самоотдачи. Говоря о цели искусства, Б. Пастернак писал: «Цель творчества — самоотдача, а не шумиха, не успех!»

## ГЛАВА 2

### СПЕЦИФИКА РАБОТЫ В АНСАМБЛЕ ЦИМБАЛ

Индивидуальные особенности и приемы игры могут быть бесконечны и разнообразны, как бесконечно в своем выражении музыкальное искусство. Одно и то же произведение в исполнении разных составов ансамблей имеет свои особенности. Поэтому совместная игра предполагает общий художественный замысел произведения. Для успешной интерпретации сочинения важно единое понимание участниками ансамбля формы и содержания, стиля и жанра. Первое ознакомление с текстом (читка с листа) — немаловажный рабочий момент, дающий наиболее общее представление о характере, форме произведения, позволяющий «охватить» сочинение целиком. Дальнейшая работа — это процесс «вживания» в музыку, нахождение более мелких тонких деталей, интерпретаторских находок. Таким образом, работа ведется от общего охвата сочинения к оттачиванию мелких деталей.

Ансамблевое исполнительство имеет ряд специфических особенностей и базируется на принципах, отличающихся от традиционного сольного исполнительства.

Один из принципов — достижение внутреннего контакта в процессе творческого общения партнеров путем слухового контроля: «слушать» себя и «слышать» других, чувствовать свою партию как часть «целого».

Умение «слушать» себя должно прививаться уже с первых занятий музыкой. Процесс воспитания этого навыка длителен и сложен: музыканту необходимо услышать то, что звучит в данный момент, но и «сбалансировать» (соотнести) внутренним слухом то, что прозвучало ранее и прозвучит позже. В ансамбле этот процесс усложняется еще и необходимостью чуткого «слышанья» и себя и других исполнителей.

Принцип строгого слухового контроля над звукоизвлечением, динамикой, ритмом, агогикой и т. д. — основа любого профессионального музицирования. Вместе с тем, это не исключает самого главного — эмоционального отношения к музыке исполняемого сочинения. Именно сочетание «разумного» и «эмоционального» является тем идеалом, к которому необходимо стремиться при исполнении любого произведения.

Умение «слышать» других исполнителей хорошо воспитывается в оркестре, где существует большое количество разно-тембровых инструментов. Учащегося, впервые пришедшего в ансамбль, необходимо убедить в том, что при наличии, как правило, двух голосов, его партия не только равнозначна другим технически, но и несет на себе равноценную эмоциональную, образную нагрузку. Таким образом, даже присутствие в ансамбле лидера, кор-

ректирующего некоторые ансамблевые моменты, не исключает полной равноправности всех участников-исполнителей.

Игра в ансамбле должна приучить учащихся к полифоническому мышлению. С одной стороны, умение слышать все голоса, звучащие в данном произведении, с другой — умение разобраться, который из них ведущий и уступить ему или, наоборот, выделить свою партию, тем самым избегая звукового хаоса и, приближая звучание к замыслу композитора.

Например, в «Польке» композитора П. Рацинского, при общем, выпisanном для всех инструментов нюансе «*f*», необходимо максимально убрать партию первых цимбал на «*p*», высветлив этим основную тему, звучащую у вторых прим. Повторяя второй раз, возможно, убрать партию вторых прим, исполнив ярче верхний голос у первых.

*Пример 1(а). П. Рацинский. Полька из «Деревенской сюиты».*

The musical score for Example 1(a) consists of two staves, labeled I and II. Both staves are in 2/4 time. Staff I starts with a dynamic marking of *mp* and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. Staff II starts with a dynamic marking of *f* and contains a more rhythmic accompaniment with eighth notes and some triplets. The key signature has one sharp (F#).

*Пример 1(б). П. Рацинский. Полька из «Деревенской сюиты»*

The musical score for Example 1(b) consists of two staves, labeled I and II. Both staves are in 2/4 time. Staff I starts with a dynamic marking of *p* and features a melodic line with some triplets. Staff II starts with a dynamic marking of *mf* and features a more rhythmic accompaniment with eighth notes and triplets. The key signature has one sharp (F#).

Подобный принцип выделения главного, является общим для всех видов ансамблевого исполнительства. Так, реформатор сцены К. С. Станиславский писал: «Когда на сцене одновременно поет несколько действующих лиц, слушатель не в состоянии понять всех параллельных текстов». Поэтому в ансамбле Станиславский устанавливал так называемое «слововедение». Он определял, кому из исполнителей на каждый данный момент принадлежит

«*право на слово*», кто из исполнителей должен донести его до слушателя, а кто должен позаботиться, чтобы его слово как второстепенное не дошло до него и тем самым не заслонило слов партнера, имеющего в данный момент первостепенное значение.

Работа над выявлением мелких деталей (приемов звукоизвлечения, штрихов, агогики и т. д.) невероятно сложна. Она может успешно осуществляться только при условии полной технической выученности каждым своей партии. Только тогда возникает та свобода исполнения, при которой возможны поиски вариантов динамики, фразировки, агогики и т. д.

Поэтому воспитание дисциплины для ансамбля очень важны и включают в себя ответственное отношение к качеству исполнения своей партии.

Учащемуся для индивидуальной работы можно дать совет: работая над деталями, обрабатывая их в медленном темпе, нельзя забывать о произведении в целом, о его реальном темпе и характере, а для этого нужно проигрывать его время от времени целиком.

Нейгауз говорил: «Если скаковая лошадь будет ходить только медленно, то она никогда не научится бегать быстро», а К. Станиславский писал: «Разбейте статую Аполлона на маленькие кусочки и показывайте каждый из них в отдельности. Едва ли осколки захватят смотрящего».

Другим необходимым принципом игры в ансамбле является овладение художественно выразительным темпо-ритмом. Он основан на выполнении точной ритмической структуры и темпе, предложенном автором. Но, вместе с тем, важно придать ритму одухотворенность, гибкий ритм должен создать естественность движения. При ансамблевой игре партнеры должны определить темп, ещё не начав исполнение произведения. Темп произведения понятие не однозначное. Он может не меняться в течение всего произведения и в то же время иметь массу отклонений внутри разделов и периодов, а иногда и в коротких фразах («микротемпы»). Не всегда смена темпов указана самим композитором. Очень часто темповые находки исполнителя обогащают произведение, делают его форму более выпуклой.

Совместное исполнение всех агогических отклонений является одной из *труднейших задач* в ансамбле. Свою специфику имеет исполнение едва заметных темповых отклонений («*rubato*») в ансамбле. Любое коллективное музицирование (например, большой ансамбль или солист с оркестром) в отличие от камерного (солист-концертмейстер) требует особого, строгого отношения к агогике, так как главная задача — сохранение полного ансамбля и синхронности.

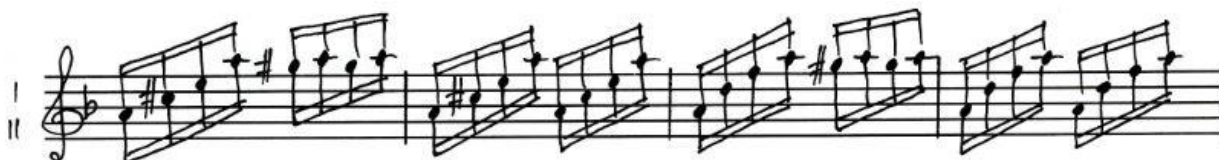
Определение темпа произведения — первоочередная задача ансамбля, ведь ощущение движения у каждого исполнителя свое и его необходимо привести к единому целому.

Кроме того, темп — понятие историческое. Если сейчас, в наше время мы живем «стремительно», то, к примеру, несколько столетий назад темп самой жизни был значительно «медленнее», поэтому и музыкальные темпы воспринимались по-иному.

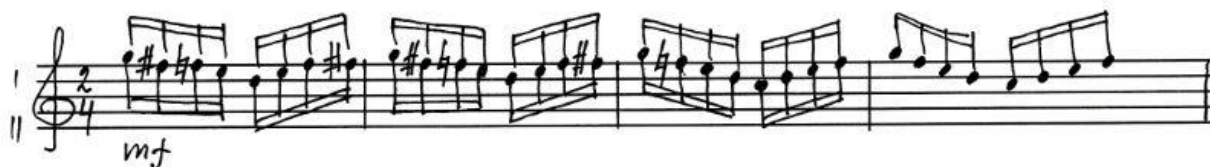
Особое значение в ансамбле придается принципу синхронности исполнения партий. Действительно, о каком ансамбле может идти речь, если звучание отдельных инструментов не совпадает по времени, ведь само слово «ансамбль» — вместе. Отсутствие ритмической устойчивости часто связано с тенденцией ускорения. Очень часто это происходит при нарастании силы звучности — эмоциональное возбуждение учащает ритмический пульс. Технические трудности, так же вызывают желание возможно скорее «проскочить» опасное место. Уже при чтении с листа на это следует обратить внимание. Можно простить неверные текстовые погрешности, динамические неточности, но не нарушение ритмической структуры, игру в своем, отличном от всех темпе. Тут действует принцип: лучше пропустить, чем отстать от общего движения.

Характерным примером синхронной ансамблевой сложности является финал пьесы В. Дителя «Коробейники».

*Пример 2(а) .В. Дитель. «Коробейники».*



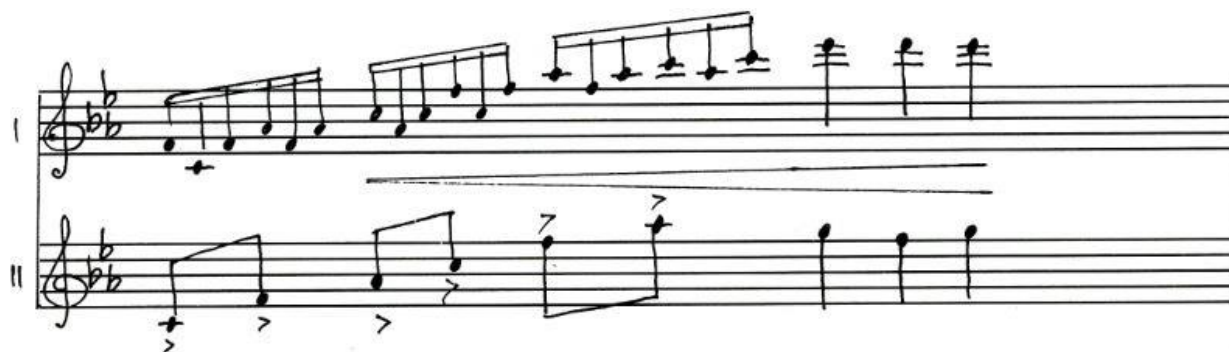
*Пример 2(б). В. Дитель «Коробейники».*



Сложность заключается в том, что партии исполняются в унисон в очень быстром темпе. Добиться от «большого» ансамбля качественного синхронного звучания очень трудно. Эта задача может быть решена таким способом: работая в медленном темпе с акцентами на сильную долю, сохранять эти акценты в быстром, так же четко артикулируя все звуки. Синхронность игры основывается так же на определенном ритмическом принци-

пе:ведущим в ансамбле становится тот из участников, в партии которого находятся наименьшие длительности.

Пример3. Л. Захлевный. «Успамин».



В данном примере надо полагаться на ровность движения шестнадцатых нот и акценты, группируя *секстоли* по три шестнадцатые в группе первых прим (при этом, совпадая по вертикали с восьмыми у вторых прим). Ошибкой будет являться ускорение внутри групп *секстолей* первых цимбал.

В ансамблевом коллективе музыкантовнеобходимо, чтобы один из исполнителей взял на себя «дирижерские» задачи, показывая начало и окончание звучания, а так же изменения основного темпа. Такой «дирижер» должен обладать некоторыми качествами: инициативой, пластичностью и выразительностью рук. При общем вступлении обычно дается своеобразный *auftakt*, равный единице движения данного произведения. Цимбалисты показывают начало звучания замахом рук и движением головы, активным или менее активным в зависимости от характера сочинения.

Для любого ансамбля, который играет без дирижера, стоящего перед ним, вопрос посадки очень важен, так как прямой зрительный контакт каждого исполнителя с «дирижером» трудно чем-либо заменить. Поэтому посадка должна быть предельно компактной, рояль должен находиться в оптимально удобном положении (исполнитель на рояле должен видеть дирижера ансамбля, сидящего в центре). Наиболее удобной формой посадки в большом цимбальном ансамбле является полукруг. Компактная посадка очень важна и при дуэтной форме музицирования. Так, автор данной работы, имел возможность неоднократно убедиться, как неудобная посадка (отдаление рояля или цимбал друг от друга) разваливает даже такой небольшой ансамбль как дуэт, несмотря на отточенность всех деталей произведения. Итак, основной закон, которого следует придерживаться в выборе посадки, это обеспечение удобного положения и зрительного контакта между всеми участниками ансамбля.

Выбор правильной и удобной аппликатуры так же имеет большое значение для достижения внутренней и внешней синхронности ансамбля.

Пример 4. П. Альхимович. «Полька» (отрывок).

1-й вариант аппликатуры:



2-й вариант аппликатуры:

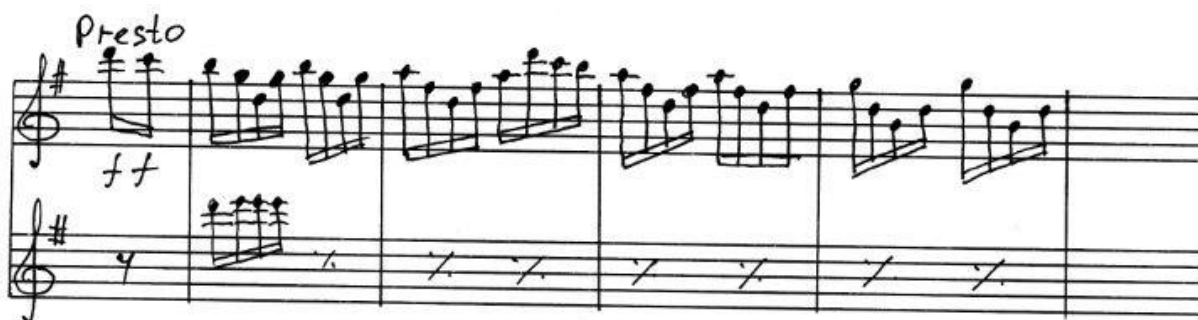


Исполняя данный отрывок музыкального произведения единой аппликатурой, можно добиться не только единого дыхания в исполнении, но и полной зрительной синхронности движений.

Хотелось бы упомянуть и о влиянии ансамблевой игры на целесообразность движений в исполнительском процессе. Лишние жесты, ненужная крупная амплитуда движений, зажатость, топанье ногой и т.п. должны быть недопустимы в ансамбле.

Крупная амплитуда движения рук при очень быстром движении может приводить к отставанию от нужного темпа и некачественному звучанию (поверхностности звучания в ярких, кульминационных моментах, кодах) и поэтому, желательно, чтобы руки находились ближе к струнам, а кистевые движения были очень компактными и точными.

Пример 5. Обр.Е. Быкова «Распрягайте, хлопцы, коней».



Вопрос амплитуды движений, целесообразности жестов носит не только технологический характер, но и связан с артистизмом и выразительностью исполнения. Движения рук в совокупности с движением корпуса и головы, должны полностью передавать содержание и характер музыки и быть связанными с ними, а не быть «сами себе».

Заканчивая или начиная произведение вступительным или заключительным аккордом (например, «Спев дубрав» В.Иванова), нужно как бы застыть в воздухе, удерживая звук, поскольку у автора на последнем аккорде стоит фермата, а она должна «звучать». Синхронно и медленно опускающиеся руки как бы гасят льющийся звук, возникает ощущение законченности произведения. Так, очень эффективно «застывание» и медленное опускание рук в «Фее Драже» П.И.Чайковского. Оно создает определенный зрительный эффект продления звучания аккорда.

*Пример 6. П.И.Чайковский. Танец Феи Драже из балета «Щелкунчик» (финальные такты).*



Следующим принципом игры в ансамбле можно назвать согласованное выполнение динамики произведения и приемов звукоизвлечения. Одно и то же сочинение может быть прочтено и прочувствовано по-разному, но когда отдельные исполнители хотят создать ансамбль, то должно быть найдено определенное общее решение. И дело вкуса исполнителей выбрать тот или иной вариант для своего исполнения. Примером может служить, финал «Танца с саблями» А.Хачатуряна. Его можно трактовать в нескольких вариантах.

*Пример 7. (а) А. Хачатурян. «Танец с саблями».*



Пример 7. (б) А. Хачатурян. «Танец с саблями».

Вопрос тембрового и звукового баланса так же является одним из важных моментов. Активность музыкального исполнения любой фразы каждой партии должна соотносываться с яркостью звучания всех остальных голосов. Выделение какого-либо инструмента из общего хора голосов должно быть полностью исключено. Нужно ясно представлять разницу в силе звучания разных регистров цимбал: низкий — густой, насыщенный, богатый обертонами и верхний регистр — более слабый, тусклый по звучанию, поэтому следует обратить внимание на их соразмерную балансировку.

Каждому учащемуся необходимо уделять внимание развитию исполнительской техники, расширению динамической и тембровой палитры звучания инструмента. Над разнообразием и выразительностью звучания инструмента, овладением различных приемов звукоизвлечения надо много и постоянно трудиться. В этом помогает преподаватель по специальности и по классу ансамбля, но основные трудности поиска должны лечь на плечи самого учащегося, которому необходимо помнить, что качество звука связано со слуховым контролем, а так же, с качеством постановки игрового аппарата.

Наиболее сложным приемом звукоизвлечения, по сравнению с ударом, является тремоло. Нельзя забывать, что редкое «тархтящее» тремоло в кантиленном произведении, приводит к грубому, не гибкому, маловыразительному звучанию, отсутствию связного, льющегося звучания. Такое тремоло, как — бы выпадает из общего звучания, и мешает выполнению художественных задач произведения. Поэтому ежедневные занятия по специальности и осознанная работа над своими недостатками, влияют на общую картину звучания ансамбля в целом.

Для достижения яркости исполнения необходимо использовать весь богатый арсенал приемов звукоизвлечения.

Следующие примеры из музыкальных произведений отражают некоторые трудности в использовании приемов звукоизвлечения:

Пример 8. Дитель. Коробейники.(2-я вариация).

The image shows a musical score for two staves. The first staff (treble clef) contains a melodic line with several slurs and a 'pizz.' marking. The second staff (treble clef) contains a bass line with a 'con sord.' marking and a sharp sign. The music is in a key with one sharp (F#).

Основная задача добиться в этих примерах «звучащих» сурдин и правильно выполнить динамическую линию во фразировке: от постепенного нарастания к затуханию звучания.

Пример 9. П.Ращинский. Полька «Субботка».

The image shows a musical score for two staves. The first staff (treble clef) has a 'col legno' marking above it and a 'mf' marking below it. The second staff (treble clef) has a 'mp' marking below it. The word 'diminuendo' is written across the middle of the staves. The music is in a key with one sharp (F#).

Звучание перевернутых молоточков (прием «col legno» -древком) используется довольно часто как краска. Для извлечения качественного звука необходимо проследить за обшивкой молотков— дерево в верхней части молотков должно быть одинаково открыто.

П.И.Чайковский. Танец Феи Драже.

The image shows a musical score for two staves. Both staves (treble clef) have markings '1) pizz. 2) pizz. p.' below them. The music is in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature.

В этом примере прием pizzicato(щипком), исполняется ногтями и подушечками пальцев. Двойные ноты в быстром темпе представляют значительную трудность. Поэтому необходимо работать над приемом pizz., в медленном темпе хорошо прислушиваясь к верхнему, основному, голосу.

Пример 11. П. Ращинский. «Полька».



В данном примере один исполнитель выполняет две разные функции: одной рукой играет аккомпанемент, а другой украшает аккомпанемент короткими *glissando* за подставкой. Аккомпанемент, исполняется левой рукой, (сложность в соблюдении ритмической точности). Украшения (короткие глиссы за подставкой) исполняются правой рукой, что представляет некоторые сложности для координации рук.

Устойчивое закрепление в практике такой формы музицирования как, цимбалы — аккомпанирующий рояль, во многом определило участие рояля в ансамбле. Сейчас фортепиано является неотъемлемой частью ансамбля. В совместном музицировании пианист играет дополнительную организующую и цементирующую роль.

Так как основную роль в цимбальном ансамбле играют первые и вторые примы, то на долю фортепиано в большинстве случаев ложится функция аккомпанемента. Благодаря звучанию фортепиано, произведение наиболее полно выстраивается по гармонической вертикали. Современное фортепиано — это инструмент, обладающий чрезвычайно большим звуковыми и регистровыми возможностями. Пианист, играя в ансамбле цимбал, решает вопросы технической и динамической согласованности, работает над слитностью звучания. К тому же он начинает лучше осознавать собственные цели. Об этом в свое время хорошо говорил Игумнов: «Пианисту очень помогает общение с инструменталистами и вокалистами. Оно расширяет его общий музыкальный кругозор, углубляет понимание им стиля, Делает его более самостоятельным. В ансамбле главное контакт и взаимопонимание... Очень полезно бывает сочетать свои намерения с намерениями других; часто это помогает лучше, чем разобраться в собственных намерениях».

Хотелось бы сказать о некоторых задачах, стоящих перед пианистом, играющим в ансамбле цимбал:

1. Пианисту необходимо пересмотреть вопросы динамики в совместной игре с ансамблем. «Forte» в совместной игре в ансамбле не должно достигать той силы, которая возможна при исполнении сольной программы, несмотря на то, что цимбалы довольно звучный инструмент. Научиться слушать парт-

неров и установить правильный баланс звучания -основной закон ансамблевого исполнительства.

2.Пианист в ансамбле должен очень экономно пользоваться педалью. «Жирная» педаль в сочетании с гулкостью цимбал дает «размазанное» неконкретное звучание. Особенно важно сохранить педальную чуткость в местах прозрачного звучания ансамбля.

3.Пианисту необходимо знать технологию цимбал, их приемы звукоизвлечения для того, чтобы в соответствующих местах приближать звучание фортепиано к характеру звучания цимбал, а также учитывать регистр, в котором исполняется конкретный штрих или фраза целиком.

4.Пианист должен установить общность *фразировочных* лиг и штрихов с тем, чтобы они совпадали в аналогичных местах ансамбля.

Одна из главных функций фортепиано в ансамбле — роль баса. Особенно важна она в ансамблях большого состава. Являясь гармонической основой музыкальной ткани, бас объединяет ее, особенно в местах с более свободной агогикой, при ускорении и замедлении. Иногда фортепиано берет на себя функцию исполнения партии недостающего инструмента. Так, в польке «Субботка» П. Ращинского в партии фортепиано можно услышать наигрыш деревенской дудочки.

Роль фортепиано в ансамбле важна, но не потерял ли ансамбль, с введением в него фортепиано того национального колорита, самобытности и неповторимости? На этот вопрос нельзя дать однозначный ответ. С одной стороны, тембры цимбал и фортепиано сливаются отнюдь не идеально, во многом различна специфика извлечения звука, но с другой стороны ансамбль невозможен без гармоничной, организующей роли фортепиано.

Немаловажную роль в ансамбле играют ударные инструменты: большой барабан, малый барабан, треугольник, коробочка, бубен, трещотки, кастаньеты, бонги, тарелка и многие другие. Применение ударных инструментов целиком зависит от характера произведения.

Ударные инструменты входят в аккомпанирующую группу, но функции их весьма разнообразны. В некоторых произведениях они выступают как сугубо колористическая окраска. Например, треугольник в «Танце Феи Драже» П.Чайковского придает музыке неповторимый сказочный характер, а в «Музыкальной табакерке» Золотарева, в сочетании с пиццикато у цимбал дает прозрачный специфический холодноватый тембр. В других произведениях ударные инструменты создают ритмическую основу, придают музыке народно-танцевальный характер. Например, большой барабан и бубен в белорусских танцах, или тарелка и малый барабан в «регтаймах» Джоплина, где ударные подчеркивают джазовый характер музыки. А, например,

в пьесе А. Друкта «Озорные наигрыши», ударные инструменты не только аккомпанируют ансамблю, но и солируют на протяжении всего сочинения.

Иногда использование ударных инструментов помогает созданию сценического действия и образа в том или ином музыкальном сочинении. Например, «Регтайм» А.Гурова для 2-х цимбал, рояля и ударных, где удары по коробочке, а затем по большому барабану, обрывают звучание музыки, создают ситуацию, требующую актерского обыгрывания.

В большой степени, обаятельности звучания и некоторой угловатости польки «Субботки» П.Ращинского, помогает использование постоянно звучащих трещоток. Партия ударных инструментов не всегда бывает включена в партитуру самим автором. В таких случаях встает вопрос о поисках уместных в том или ином произведении тембров и ритмов ударных инструментов. Многое здесь зависит и от профессионализма исполнителя-ударника.

Ударные инструменты украшают и обогащают звучание любого цимбального ансамбля.

Ансамбль – одна из интересных и вместе с тем сложных форм музыкального исполнительства, так как интерпретация произведений зависит от знаний, умений, чувств и воли нескольких музыкантов. Искусство ансамблевой игры помимо высокой индивидуальной технологии, хорошего чтения нот с листа и развитого чувства ансамбля требует от исполнителя определенной дисциплинированности: умение вырабатывать единую интерпретацию, развитое слуховое внимание, знание партитуры пьесы, умение играть синхронно, ощущать сквозной ритм произведения, находиться в единой со всеми пульсации метроритма, согласованности штрихов, динамики, артикуляции, агогики, постоянного улучшения своего исполнительского мастерства.

Ансамбль цимбалистов -яркое зрелище. Зрелищность ему придает сама манера музицирования - посадка лицом к зрителю, дающая возможность видеть таинство рождения музыки, свободное положение корпуса по отношению к инструменту, выразительные движения рук и головы, а также яркие национальные костюмы. Артистизм - неотъемлемая часть внешней выразительности ансамбля. Отточенность жестов, одновременное закрывание, единая по возможности аппликатура должна способствовать созданию привлекательного, яркого концертно-сценического образа.

## ГЛАВА 3

### ОБЗОР РЕПЕРТУАРА ДЛЯ АНСАМБЛЯ ЦИМБАЛ

В репертуаре ансамблей народных музыкантов-самоучек, играющих, как правило, на народных праздниках, преобладала танцевальная музыка. Танцевальная музыка составляла самый развитый пласт народно - инструментального творчества. Этому способствовало богатство народной танцевальной культуры, включающей танцы национальные, заимствованные и другие. В соответствии с этим, в репертуаре цимбальных ансамблей - белорусские танцы «Лявониha», «Мятелица», «Гусачок», «Толкачки» и др.; русские — «Камаринская», «Барыня», «Яблочко» и т.д.; украинские - «Гопак», «Казачок»; польские — мазурка, краковяк и т.д.

Конечно, надо было обладать отличными музыкальными способностями и прекрасной музыкальной памятью для того, чтобы подбирать, запоминать и импровизировать. Каждый музыкант четко осознавал свою роль в процессе коллективного музицирования. Она зависела от его индивидуальных способностей, его умения импровизировать, от степени владения инструментом, традиций данной местности. Минули столетия, прежде чем этнографы фольклористы занялись сбором и записями замечательных образцов народного творчества.

Репертуар ансамбля складывается по тем же принципам, что и репертуар солистов. Народная музыка является той благодатной почвой, на которую опираются композиторы и исполнители. Надо сказать, что весь путь развития цимбальной ансамблевой музыки в Беларуси прошел от несложных, иной раз просто примитивных обработок народных мелодий, до глубокого проникновения в сущность народной музыки и создания на ее основе оригинальных творческих сочинений.

Появление профессиональных исполнителей и композиторов, усовершенствование цимбал и находки новых выразительных приемов звукоизвлечения, приводит к поискам новых путей расширения концертного репертуара. К оригинальным произведениям, написанным в духе народной музыки можно отнести «Польку» П.Альхимовича, «Лянок» А. Мдивани и др. В концертном исполнении ансамблей цимбалистов можно услышать и подлинно народно-танцевальные и песенные мелодии, подвергающиеся лишь незначительным изменениям, выполненным самими исполнителями или композиторами. К таким сочинениям можно отнести «Белорусские танцы» И. Жиновича, «Деревенскую сюиту» П. Рацинского, «Сиртаки» М. Теодоракиса и мн. др.

Жанр народно-инструментальной белорусской музыки по-своему очень молод. В конце 70–80-х прошлого столетия стал формироваться оригинальный репертуар. Белорусские композиторы, создавая свои оригинальные произведения, безусловно, находятся в стадии поиска, эксперимента. Появились прекрасные сочинения современных белорусских композиторов — Д. Смольского, В. Курьяна, Г. Ермоченкова, В. Кузнецова, А. Безенсон, В. Иванова, Л. Шлег, В. Корольчука. Лирические миниатюры, концерт-поэмы, виртуозные сочинения, требующие хорошего исполнительского уровня, сольные сочинения для ансамбля цимбал с различными приемами звукоизвлечения, в том числе и появление в них новых исполнительских приемов, требует от исполнителя высокого профессионального уровня.

На сегодня цимбалисты обогатились новыми сборниками для ансамбля цимбалистов — «Серебряный звон». 2004 год переложение Т. Сергиенко, «Вяртанне да спадчыны» переложение Е. Гладкова, 2005 год выпуска, «Родные просторы» А. Безансон, где есть не только ансамблевые сочинения, но также и сольные. Музыка, представленная в этих сборниках, стилистически разнообразная, яркая по мелодическому языку, доступная по средствам выразительности.

Вклад в развитие ансамблевого репертуара делают и сами преподаватели, обращаясь к частным издателям, либо набирая ноты в нотных редакторах. Так, очень много переложений белорусских песен, известных современных мелодий, популярных песен делает учитель музыкальной школы в Минске Юлия Бовбель. Для учителей музыкальных школ это огромная помощь.

Но, всё же, современное время требует всё большего расширения репертуара, включения в него сочинений разных стилей и эпох. Поэтому приходится обращаться к скрипичному и фортепианному классическому репертуару. Двойные концерты А. Вивальди, концерты и сонаты И. С. Баха прекрасно звучат в исполнении ансамбля цимбал.

Просматривая педагогический скрипичный репертуар, можно найти немало переложений отрывков оперной и балетной музыки (П. Чайковский «Танец феи Драже» из балета «Щелкунчик», Глинка «Марш Черномора» из оп. «Руслан и Людмила») и т.п. Интересны и обращения цимбальных ансамблей и к легким эстрадным жанрам — «Регтаймы» Джоплина. «Дивертисмент» Фролова, для двух скрипок и фортепиано.

Размышляя о репертуаре, автор работы не ставил своей целью перечисление всего перечня произведений для ансамбля цимбал. Целью являлось дать небольшой обзор репертуара, и показать, по каким направлениям сегодня происходит его расширение.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Общий рост музыкальной культуры предъявляет высокие требования к профессиональной подготовке выпускников музыкальных учебных заведений, и надо отметить, что ансамблевое музицирование в комплексе с другими музыкальными дисциплинами помогает формировать всесторонне развитого музыканта. Ансамбль — одна из интересных и вместе с тем сложных форм музыкального исполнительства, так как интерпретация произведений зависит от знаний, умений, чувств и воли нескольких музыкантов. Творческий контакт между ними предполагает умение мыслить одними образами, дышать одним мелодическим дыханием, жить в произведении одной пульсацией метроритма. Если солист независим от творческой воли других исполнителей, то ансамблист без единомыслия со своими партнерами становится нежелательным в их обществе.

Искусство ансамблевой игры, помимо высокой индивидуальной технологии, хорошего чтения нот с листа и развитого чувства ансамбля требует от исполнителей определенной музыкальной дисциплинированности, то есть:

- умения вырабатывать единую интерпретационную концепцию и придерживаться ее; умение слышать всю партитуру ансамбля - не только свою партию, но и партии партнеров по исполнению. Надо сказать, что в классе специального инструмента этот важный момент не получает должного развития, так как исполняя в основном сольные партии, вырабатывается умение слушания по «горизонтали».
- развитого слухового внимания (сосредоточенности и распределенности), умения играть, слушая друг друга;
- знания партитуры пьесы и понимания места своей партии в контексте всего произведения и определенного эпизода;
- умения играть синхронно, ощущать «сквозной» ритм произведения, находиться в единой со всеми пульсацией метроритма;
- организованности, согласованности штрихов, динамики, акцентуации, артикуляции, агогики — идентичности и, если необходимо, наоборот — дифференцированности исполнительских средств выразительности;
- умения соблюдать единое дыхание во фразировке, точности в исполнении цезур;

- тонкое ощущение разнообразия и соразмерности динамики, тембровых красок, творческой инициативы и их применения
- умения согласовывать свои художественные намерения в моментах *rubato*, которое в ансамбле должно отличаться большей строгостью, расчетливостью; умения быстро реагировать на импровизационную инициативу партнера;
- активности, выразительности исполнения, особенно в полифонических произведениях, в моментах полидинамики, когда требуется преодолеть инерцию следования за другими и проводить свою художественную линию;
- пунктуальности, личной профессиональной готовности музицировать в ансамбле, постоянного улучшения индивидуального мастерства.

Участие в ансамблевой игре воспитывает необходимые исполнителю волевые качества, формирует психологическую готовность к выступлению на сцене. Игра в ансамбле раскрепощает, освобождает от лишнего волнения, вследствие равномерного распределения технических трудностей между участниками ансамбля. Музыканты приобретают уверенность в своих исполнительских возможностях, что положительно сказывается и в сольном исполнении, направляет сценическое волнение в русло творчества. Ансамбль вырабатывает артистические качества и параллельно с этим формирует целесообразность движений. Лишние движения исчезают и становятся более целесообразными. Во многом этому способствует и зрительный контакт между участниками ансамбля.

Ансамбль учит и искусству аккомпанемента. В процессе работы с вокалистом открывается тот факт, что содержание и образный строй музыки раскрывается не только через музыку, но и через слово. Работа ансамбля цимбалистов с вокалом способствует совершенствованию культуры звука, пробуждает творческую фантазию в поисках тембровых и технических средств, расширяет их музыкальный кругозор.

Решая чисто музыкальные задачи, ансамбль формирует и ряд этических качеств, таких как самодисциплина, чувство личной ответственности, взаимопонимания коллективизма. Немецкий музыкант Рейнер Мальт не зря связывал ансамблевую педагогику с воспитанием величайшей музыкальной дисциплины, при которой индивидуальность отдельного музыканта становится частью гармоничного целого в процессе коллективного музицирования.

Таким образом, постоянные занятия в классе ансамбля решают ряд важных задач по формированию молодых музыкантов.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

- 1.Благой Д. Искусство камерного ансамбля и музыкально-педагогический процесс. М. 1979.
2. Готлиб А. Заметки о фортепианном ансамбле. М. 1973.
3. Зыбцев А. Л. Из опыта работы педагога класса камерного ансамбля. М. 1079.
- 4.Самойлович Т. Некоторые методические вопросы работы в классе фортепианного ансамбля. Л.1986.
- 5.Зеленин, В. М.Работа в классе ансамбля. - Минск: Вышэйшая школа, 1979.
6. Жинович, И. И. Государственный белорусский народный оркестр [Текст]. - Минск: Госиздат БССР, Ред. муз. лит. 1958.
- 7.Белорусские народные наигрыши: Инструм. и вок. произведения /Сост. авт.; Вступ. ст. и примеч. И. Назина; Под общей редакцией В. Петрова. - М.: Музыка, 1986.
8. Загородний, Г. Н.Белорусская государственная филармония / Г. Н. Загородний. — Минск: Беларусь, 1981. -94с.
- 9.Камерный ансамбль: Педагогика и исполнительство: [Сб. статей] / Ред.-сост. К.Х. Аджемов. — Москва: Музыка, 1979.
10. Н.Ризоль. Очерки о работе в ансамбле. – 1986. – Москва.