

Государственное бюджетное профессиональное образовательное  
учреждение Краснодарского края  
«Краснодарский музыкальный колледж им. Н.А. Римского-Корсакова»

"Оркестровая и ансамблевая игра при обучении в музыкальном колледже"

**Методическая разработка**

Составитель:  
Харьковский М.В.

Краснодар  
2022

## Содержание

Введение.....	3
1. Работа педагога в ансамбле.....	6
2. Методы работы педагога.....	7
3. Трудности в игре ансамбле.....	11
Заключение.....	14
Список литературы.....	15

## Введение

Изучение ансамблевых и оркестровых партий во время индивидуальных занятия в классе по специальности необходимо потому, что ансамблевая и оркестровая литература для духовых инструментов значительно объемнее и богаче сольной литературы для этих инструментов. Прохождение ансамблевой и оркестровой литературы в индивидуальных классах значительно расширяет возможности педагога по изучению различных композиторских стилей и направлений в музыкальном искусстве. Нельзя познать музыку классиков и современных композиторов, мало писавших или вообще не создавших специальные сольные произведения для духовых инструментов, не ознакомившись с их ансамблевыми и оркестровыми сочинениями, в которых блестяще использованы духовые инструменты. Прохождение ансамблевой и оркестровой литературы в классах по специальности важно и с воспитательной стороны, так как оно способствует осознанию учащимися конечных целей своего обучения — подготовки к коллективной исполнительской деятельности, и желанию приобрести необходимые качества ансамблиста — участника будущего исполнительского коллектива.

Оркестрово-ансамблевая игра - основная составляющая практической деятельности современного музыканта-исполнителя на любом из оркестровых инструментов. Владение искусством оркестрово-ансамблевой игры является важнейшей квалификационной характеристикой профессионального музыканта. Если в общей теории отечественного духового исполнительского искусства значительное место уже отведено разработке вопросов сольного исполнительства, то в сфере игры в оркестре и ансамбле еще имеется немало неразрешенных проблем. Очевидно, сегодня есть необходимость более детально проанализировать сложный и многообразный процесс деятельности оркестрового инструменталиста в рамках комплексного

искусствоведческого исследования. Современное искусство оркестрово-ансамблевой игры на саксофоне, имеющее достаточно глубокие традиции, еще не стало предметом всестороннего научно-теоретического осмысления, поэтому автор поставил цель восполнить этот пробел.

Становление профессионального оркестрового инструменталиста и достижение им высокого исполнительского мастерства в рамках общих закономерностей исполнительского процесса — одна из целей активности иницилирующей свою энергию и способности личности музыканта. Большинство оркестровых музыкантов сегодня неплохо владеют спецификой, прежде всего, сольного исполнительства и лишь затем — оркестрово-ансамблевой игры.

Благодаря высокому уровню развития медиа-технологий, современным исполнителям доступно получение большого объема информации, которая постоянно нуждается в осмыслении фактологического материала, его реклассификации, точной выборочной экстраполяции необходимой информации на свою специфическую практическую деятельность. Необходим взвешенный научный подход и безошибочно выработанные критерии оценки, для того, чтобы можно было отделить при этом главное от второстепенного. Поэтому систематизация разрозненных накопленных знаний в данной области музыкального искусства продиктована не столько недостаточной изученностью отдельных сторон искусства оркестрово-ансамблевой игры, в данном случае, на саксофоне, сколько назревшей потребностью в обобщении материалов исследований.

Слагаемые исполнительского творчества современного оркестрового саксофониста включают в себя знания, навыки и умения, базирующиеся на таких «трех китах» как история, теория и практика игры на саксофоне. При этом важное значение имеет проведение всестороннего анализа специфики игры на инструменте как в оркестре, так и в ансамбле. Лишь собрав воедино, образно говоря, на одном «монтажном столе» все доступные факты, осмыслив их взаимозависимость, «векторную направленность» причинно-следственных связей между ними и расширив уже имеющиеся знания, можно надеяться на переход количества научной информации в новое качество.

Задачи исследования продиктованы его целью. Главная задача — органичный синтез знаний об искусстве оркестрово-ансамблевой игры на саксофоне и соотнесение их содержания с особенностями исполнительской практики.

Задачами исследования стали:

- совершенствование методики классификации знаний в области теории оркестрово-ансамблевой игры на духовых инструментах и, в частности, на саксофоне;

- выявление типичных и специфических функций саксофона в оркестре и ансамбле, их связи с результатами фактурного анализа музыкального материала;

- исследование компонентов исполнительской технологии оркестрово-ансамблевой игры на саксофоне в общем контексте искусства игры на духовых инструментах;

- характеристика специфики исполнительства в ансамблях однородных и неоднородных медных духовых инструментов;

## **Работа педагога в ансамбле.**

При работе над ансамблевой и оркестровой литературой педагог по специальности испытывает определенные затруднения. Исполняя с учащимся в классе один голос ансамбля или тем более оркестра, педагогу порой трудно объяснить ученику роль его голоса в ансамблевом звучании, а учащемуся еще труднее почувствовать себя участником исполнительского коллектива. Поэтому, будет более правильно рассматривать работу в индивидуальном классе над ансамблевой и оркестровой литературой как необходимую предпосылку успешного воспитания ансамблевых и оркестровых навыков, которые закрепляются непосредственно в классах ансамбля или оркестровом классе.

## **Методы работы педагога.**

Методы работы педагога по специальности над ансамблевой оркестровой литературой во многом сходны с методами работы над музыкально-художественным и тренировочным материалом, но здесь имеется и некоторая специфика.

Педагогу по специальности на определенном этапе работы над сольным музыкальным произведением весьма помогает участие концертмейстера, так как с его помощью наглядно поясняется роль и значение сольной партии на общем фоне звучания. Работая над ансамблевой или оркестровой партией, педагог не имеет таких возможностей и вынужден часто вызывать различные звуковые ассоциации с помощью образного слова, путем сравнений, а иногда и иллюстраций (голосом или на инструменте), что все же недостаточно помогает осознанному усвоению учащимся музыкального материала. Поэтому педагог должен учитывать некоторые особенности ансамблевого и оркестрового исполнительства.

Понятие «исполнительский ансамбль» подразумевает коллективное исполнительское действие группы музыкантов, направленное на достижение единства в раскрытии художественного замысла музыкального произведения посредством интонационной и динамической согласованности звучания, тембровой слитности, ритмического и штрихового единства исполнения, правильного, художественно оправданного временного соотношения голосов, развивающихся по законам гомофонии или полифонии.

Под ансамблевыми навыками принято считать:

- а) слышать ансамбль в целом и свою партию как часть ансамбля;
- б) достигать характерной, тембровой, динамической, интонационной согласованности своей партии с другими голосами ансамбля;
- в) добиваться гибкости исполнения, которая связана с фразировкой и мгновенным переключением от мелодии к сопровождению и наоборот.

Все сказанное относится к любому ансамблю, но духовые ансамбли в отличие, скажем, от струнных, имеют свои особенности. Так, например, если в струнном квартете первая скрипка часто берет на себя ведущие мелодические функции, а остальные голоса выступают как ее спутники, духовой квартет является содружеством равноправных голосов, где мелодия исполняется всеми поочередно. Важно, чтобы музыкант, ведущий мелодию (солист), умело опирался на другие голоса, так как это не просто мелодия с сопровождением, а мелодия в ансамбле.

Под единством исполнения необходимо понимать прежде всего общность интерпретации, а не буквальное копирование голосов. Важно также и умение передавать мелодию от одного голоса к другому. Так, часто из-за небрежного или невнимательного отношения к этому моменту в местах относительного окончания мелодии в одном голосе и начала ее в другом, образуются «люфты», разрывы и т. д., что нарушает мелодическую линию и ее развитие. Поэтому необходимо, чтобы последний звук проводимого инструментом отрезка мелодии (темы) выдерживался полностью и не затухал прежде, чем продолжение мелодии не будет подхвачено другим голосом.

Следует учесть, что при исполнении в ансамбле вопросы интонирования приобретают новый аспект. Безусловно, все основные правила интонирования мелодии сохраняются, но, если раньше мы говорили главным образом об интонировании «по горизонтали», то при исполнении в ансамбле важнейшее значение приобретает умение интонировать и «по вертикали»: Если для сольной игры вполне удовлетворительно умение исполнителя точно воспроизводить интервалы мелодии, то для ансамблевого исполнительства этого совершенно недостаточно. В ансамбле на первый план выступает умение музыканта согласовывать свой голос со строем других голосов.

Поэтому формальный подход к вопросам интонации — «я играю правильно, а для остальных мне нет дела» — в ансамбле недопустим; каждый участник должен прежде всего стремиться обеспечить общий



строй. Таким образом речь идет о воспитании действенного коллективного слухового контроля. В этом отношении могут помочь некоторые правила интонирования в ансамбле, которые в частности рекомендуют:

а) в произведениях гомофонного склада определяющим качеством интонации является умение участников ансамбля выстраивать звучание своих инструментов прежде всего по вертикали. Ориентиром в этом случае должен быть солирующий голос или бас, под которые и подстраиваются остальные участники ансамбля;

б) в полифонической музыке определяющим качеством строя является умение исполнителей интонировать прежде всего «по горизонтали»; точная имитация, прежде всего, в интонационном плане, будет здесь весьма уместной;

в) при исполнении аккордовых звуков неустойчивые ступени лада II, IV, VI и в особенности VII ступени стремятся к устойчивым — I, III и V ступеням, то есть проявляют тенденцию к повышению или понижению в зависимости от направления — восходящего или нисходящего — движения мелодии. III ступень (терцовый звук), как известно, тяготеет в мажоре к повышению, в миноре — к понижению, но степень этого тяготения определяется колоритом звучания аккорда в целом (светлым, радостным в мажоре, сгущенным и несколько грустным в миноре).

Нередко причиной интонационных неудач в ансамбле является стремление участников ансамбля перекричать друг друга. Это происходит!

часто от недопонимания роли своей партии (ведущей или подчиненной) на том или ином отрезке музыкального повествования, а также из-за недопонимания относительного характера динамических обозначений. В гомофонном изложении, несмотря на общность нюанса (*p*, *f*, *mp*, *mf* и т. д.), ведущий голос должен прозвучать более рельефно и выпукло, чем остальные сопровождающие его голоса.

При постепенно изменяющейся или террасной (ступенчатой) динамике

(*< > p, mp, mf mp. p*) определяющая роль также остается за ведущим голосом;

сопровождающие голоса не должны начинать изменения силы звучания раньше, чем это начнет делать ведущий голос. Важно также учесть тесситурное положение и динамические свойства ведущего голоса.

Если ведущий голос ярок по своему звучанию и написан в высокой тесситуре, то и сопровождающие голоса могут чувствовать себя свободнее в динамическом плане, если же ведущий голос не столь ярок по своему звучанию, да еще изложен в невыгодном для него регистре, то сопровождающие голоса должны быть предельно корректны в своем звучании. Нередко в основе неудач ансамблевой игры лежат причины метроритмического порядка. При игре соло диапазон допустимых отклонений метроритмического порядка, не нарушающих характера музыки произведения, значительно шире, чем при ансамблевом исполнении, где каждый участник ансамбля должен подчинять свои субъективные ощущения движения коллективному чувству ритма. В особенности это сложно в моменты агогических отклонений, а также применения полиритмии и полиметрии.

## **Трудности в игре ансамблем**

При игре в ансамбле может возникнуть ряд трудностей, связанных с достижением единства исполнения штрихов, вибрато, тембрового звучания. Задача педагога по специальности в момент работы над ансамблевой и оркестровой партией как раз и состоит в том, чтобы помочь учащемуся предусмотреть возможные трудности и подготовить его к преодолению этих трудностей.

Одной из важных предпосылок успешного ансамблевого оркестрового исполнительства является умение читать с листа.

Воспитывать навыки чтения с листа необходимо начинать с первых шагов обучения на инструменте. К сожалению, развитию навыков чтения с листа педагоги по специальности не всегда уделяют должное внимание. Происходит это не только из-за непонимания некоторыми педагогами важности вопроса, но часто из-за недостатка времени. Поэтому каждый педагог должен использовать любые возможности для развития у своих учеников качеств свободной ориентации в нотном тексте.

Таких возможностей у педагога, как показывает опыт, немало. Здесь имеется в виду и ознакомление с новым музыкальным материалом, которое происходит почти на каждом уроке, и выделение небольшого количества времени из общего лимита урока для чтения незнакомого нотного текста одним учащимся или в составе дуэта, трио и т. д., и, наконец, задание по чтке с листа на дом.

Перечисленные возможности далеко не всегда эффективно используются педагогом. Возьмем, к примеру, ознакомление в классе с новым нотным материалом (пьесами, этюдами, упражнениями). Часто вместо того, чтобы использовать этот момент для развития навыков чтения с листа, педагог буквально с первых тактов прерывает ученика и начинает объяснять ему его ошибки. В течение всего процесса ознакомления с новым текстом педагог более десятка раз остановит ученика, который, в конце концов, привыкает к тому, что без остановок

играть вообще невозможно, а педагог потом удивляется, что его ученик так и не научился читать с листа.

Было бы правильней, если бы педагог дал возможность ученику сыграть незнакомый нотный текст, несмотря на допущенные им ошибки, с начала до конца, а затем попросил бы ученика установить и объяснить свои ошибки. Это способствовало бы воспитанию осознанного отношения к своему исполнению, профессиональной уверенности и свободе-

Для того чтобы при ознакомлении с новым нотным текстом учащийся допускал как можно меньше ошибок, рекомендуется:

а) предварительно ознакомиться с новым текстом зрительно, осмыслить его тональность, метроритмическую структуру, в общих чертах динамику, штрихи. характер музыки, а также его целевую установку (в том случае, если это этюд или упражнение);

б) выбрать темп (временный), в котором на данном этапе можно сыграть самые трудные в техническом отношении места, не нарушая общего характера движения музыки. Неудачно выбранный (слишком быстрый) темп приводит к тому, что сравнительно легкий материал учащийся читает свободно, но, дойдя до трудных мест, начинает замедлять движение и в конце концов останавливается. Цель остается недостигнутой;

в) приучать учащегося к комплексному восприятию нотного материала, умению как можно шире зрительно и в смысловом отношении схватывать нотный текст, не сосредоточивать свое внимание только на той ноте, которую в данный момент исполняешь, а уметь смотреть на несколько нот (или даже тактов) вперед.

Развитие навыков чтения с листа должно строиться строго по принципу: «от простого к сложному». Материал для чтения с листа должен подбираться с точным учетом возможностей учащегося, но и не слишком легкий, а такой, какой мог бы его двигать и развивать в этом плане. Нельзя при ознакомлении с новым нотным текстом ставить перед учащимся большой объем исполнительских задач, объем заданий должен

увеличиваться по мере накопления учащимся необходимых профессиональных навыков и исполнительского мастерства. Поэтому требовать от учащегося, чтобы он при чтении с листа помимо точного воспроизведения текста добивался и исключительной выразительности исполнения, вряд ли целесообразно. Никакое умение в чтении с листа не может подменить углубленной работы над музыкальным текстом, который при каждом прочтении открывает перед исполнителем все новые и новые художественные грани музыкального произведения. Однако научить учащегося свободно ориентироваться в незнакомом нотном тексте — задача важная, и решать ее педагогу по специальности необходимо.

Хорошим, методически ценным материалом для развития навыков чтения с листа могут стать сборники оркестровых трудностей для различных духовых инструментов, рекомендуется также транспонирование знакомых музыкальных отрывков (произведений) и другие тональности.

## Заключение.

Проведенное многостороннее исследование искусства оркестрово-ансамблевой игры на саксофоне позволило сделать следующие выводы.

История ансамблевой и оркестровой музыки дает все основания для вывода о том, что генезис искусства оркестрово-ансамблевого исполнительства на саксофоне обусловлен динамикой развития всей инструментальной культуры.

Длительное бытование саксофона в церковной вокально-инструментальной ансамблевой практике объясняется возможностью использования его свободной интонации. В процессе типизации групп оркестра эпохи *basso continuo* из него ушли черты инструментальных ансамблей эпохи Возрождения и барокко. Произошел переход к гармонии в оркестровых голосах. Особое значение приобрела тембровая выразительность саксофона. Все это дало толчок для пополнения оркестра новыми инструментальными средствами в ходе подъема оперного творчества.

При рассмотрении особенностей звуковысотного интонирования на саксофоне в ансамбле необходимо понимать теорию зонной природы звука, различия игры в чистом и темперированном строях, зависимость интонации от чувства лада. Для формирования интонационного и тембрового ансамбля важен механизм внутреннего слухового предслышания и контроль на сознательном и подсознательном уровнях.

Динамический ансамбль характеризует динамическое равновесие голосов по вертикали, единые макро и микродинамика и правильная трактовка относительности динамики. Динамический дисбаланс приводит к нарушениям штрихового и интонационного ансамбля. Понятие относительности динамики является одним из самых универсальных методологических инструментов в рассмотрении этого вопроса.

Основой исполнительского стиля ансамбля саксофонов является фразировка. Все остальные музыкальные, выразительные средства оказывают влияние на ее

характер. Важной чертой фразировки в ансамбле саксофонов является синхронность дыхательных циклов.

## Список используемой литературы:

1. Аксенов Е. Оркестр и партитура. — М., 2004. — 106 с.
2. Альбрехт Е. Прошлое и настоящее оркестра. — СПб., — 1868. — 262 с.
3. Апатский В. О некоторых принципах музыканта-духовика при работе над звуком / / Вопросы исполнительства на духовых инструментах. — Л., 1987. — С. 15—27.
4. Барсова И. Аспекты понятия оркестр / / Оркестр как тип тембровой организации музыкальной ткани: Науч. реф. сб. — М., 1982. — Вып. 2. — 25 с.