

**МУНИЦИПАЛЬНОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ  
ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ  
«СИМФЕРОПОЛЬСКАЯ ДЕТСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ШКОЛА № 5»  
МУНИЦИПАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ ГОРОДСКОЙ ОКРУГ СИМФЕРОПОЛЬ**

**МУНИЦИПАЛЬНОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ  
ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ  
«СИМФЕРОПОЛЬСКАЯ ДЕТСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ШКОЛА  
№ 2 им. А.КАРАМАНОВА»  
МУНИЦИПАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ ГОРОДСКОЙ ОКРУГ СИМФЕРОПОЛЬ**

## **МЕТОДИЧЕСКИЙ ДОКЛАД**

на тему:

**«Ансамблевое музицирование в контексте  
предпрофессионального обучения современного  
гитариста»**

Преподаватель по классу гитары

МБУ ДО «СДМШ №5»

Мотоленко Анна Сергеевна

**октябрь-ноябрь 2023 г.**

**г. Симферополь**

## Содержание

<b>Введение</b> .....	
<b>Раздел 1.</b> Ансамблевое музицирование в контексте предпрофессионального обучения современного гитариста.....	
<b>Раздел 2.</b> Ансамблевые коллективы в образовательном процессе ДМШ: составы, репертуар, особенности репетиционной работы.....	
<b>Заключение</b> .....	
<b>Список литературы</b> .....	
<b>Приложение</b> .....	

## Введение

**Актуальность освещаемой проблематики.** В ряду важнейших методических установок, характеризующих направленность современного образовательного процесса в ДМШ и ДШИ, как правило, фигурирует приоритетная функция коллективных форм музицирования. Различные типы учебных ансамблей, формируемых на протяжении всего периода обучения, способствуют эффективному освоению конкретных исполнительских приемов и техники начинающего инструменталиста в целом, интенсивному развитию слуховых навыков, успешной адаптации к разнообразным условиям концертной деятельности. Игра в ансамбле содействует целенаправленному расширению репертуарного багажа, коммуникативной мобильности и профессиональной ответственности учащегося, стимулирует его регулярные самостоятельные занятия. Вот почему в специальной литературе уделяется значительное внимание, с одной стороны, организационным и дидактическим аспектам обучения в классе ансамбля, с другой, – творческому потенциалу указанной дисциплины, ее роли в динамичном саморазвитии будущего музыканта-исполнителя. Можно лишь сожалеть о том, что методика предпрофессионального обучения гитаристов крайне скупо освещает вопросы ансамблевого исполнительства, тогда как репертуар класса гитарного ансамбля в ДМШ и ДШИ фактически ограничивается дуэтами и трио. Восполнение указанного «дефицита» является насущной задачей, однако необходимость ее решения осознается далеко не всеми педагогами. Таким образом, исходя из вышеизложенного, **актуальность** избранной темы, раскрываемой в настоящем докладе, представляется бесспорной.

**Цель работы** – выявить основные черты ансамблевого музицирования учащихся ДМШ – в рамках предпрофессионального обучения. Указанной целью обуславливается необходимость решить следующие **задачи**:

– охарактеризовать роль и значение ансамблевого музицирования в контексте предпрофессиональной подготовки современного музыканта-исполнителя (в частности, гитариста);

- осветить специфику различных составов гитарных ансамблей, фигурирующих в учебном процессе ДМШ, и репетиционной работы с ними;
- представить обзор педагогического репертуара, используемого в ходе занятий с указанными гитарными ансамблями, обозначив пути его освоения.

**Материалом исследования** являются нотные тексты оригинальных ансамблевых пьес и переложений, включенных в репертуарные сборники и хрестоматии педагогического репертуара ДМШ и ДШИ для классической гитары. Кроме того, дополнительно привлекаются образцы переложений, выполненных автором настоящего доклада и предназначенных для использования в учебном процессе класса ансамбля.

**Структура работы** обусловлена целью и задачами исследования. Доклад включает в себя Введение, два раздела, Заключение, список литературы и Приложение. В Разделе 1 освещается роль ансамблевого музицирования и соответствующей учебной дисциплины как значимой составной части предпрофессионального обучения современного музыканта – в частности, гитариста. Последующий Раздел 2 содержит характеристику различных составов гитарных ансамблей в образовательном процессе ДМШ и ДШИ, репетиционной работы с этими коллективами, а также обзор привлекаемого педагогического репертуара. Заключение подводит итоги предпринятых изысканий и намечает перспективы дальнейшего изучения вышеуказанной проблематики. В Приложении содержится образец аранжировки современного ансамблевого педагогического репертуара для больших гитарных коллективов (секстетов).

## **Раздел 1. Ансамблевое музицирование в контексте предпрофессионального обучения современного гитариста**

Как известно, создание «автономных» классов гитарного ансамбля в отечественных ДМШ и ДШИ относится к 1990-м годам. Вместе с тем, необходимость формирования и совершенствования ансамблевых навыков учащихся-гитаристов была осознана тремя десятилетиями раньше, на рубеже

1950–1960-х, когда классическая (шестиструнная) гитара утверждалась в качестве одной из полноправных специальностей предпрофессионального звена отечественного музыкального образования (см.: [16, с. 74–75]). В нормативных программах, адресуемых педагогам соответствующих учебных заведений, подчеркивалось, что ансамблевое музицирование является неотъемлемой составной частью урока в специальном классе шестиструнной гитары, а также регулярной домашней работы учащихся.

К примеру, в программе для детских и вечерних музыкальных школ (1982, автор – Г. Ларичева) особо отмечалось: «Большую пользу для музыкального развития учащегося приносит игра в ансамбле, развивающая гармонический слух, умение слушать друг друга, играть ритмично, синхронно. В классе гитары практикуются дуэты, трио, смешанные ансамбли, включающие разнохарактерные пьесы русских, советских и зарубежных композиторов, полифонические произведения. Игра в ансамбле имеет огромное воспитательное значение в создании коллектива (гитарного класса. – А. М.). <...> Исходя из этого, в индивидуальные планы учащихся, помимо основного репертуара, пьес для ознакомления и самостоятельного разбора, включаются ансамблевые пьесы и аккомпанементы» [10, с. 4–5].

Программные ежегодные требования, разработанные с учетом пятилетнего цикла обучения, предусматривали разучивание и последующее исполнение ансамблевых пьес, начиная со 2 класса (вероятно, 1 класс в этом отношении подразумевал свободу выбора для педагога – факультативные занятия с более основательно подготовленными учащимися). В требованиях для упомянутого класса фигурировали гитарные дуэты, по итогам 3–5 и «дополнительного» 6 классов<sup>1</sup> надлежало исполнять дуэты и трио. Жанрово-стилевой и композиционный «диапазон» рекомендуемых ансамблевых пьес в целом соответствовал общепринятым дидактическим градациям

---

<sup>1</sup> В методическом пояснении указывалось, что «шестой год обучения... необходим для закрепления и дальнейшего совершенствования полученных в музыкальной школе знаний и навыков, для повышения исполнительского уровня, для подготовки к поступлению в средние учебные заведения» [10, с. 5].

(произведения малой формы, полифонические пьесы, этюды, произведения крупной формы XVII–XX столетий), однако приоритетная роль отводилась программно-характеристическим и жанровым (песенно-танцевальным) миниатюрам различных эпох – от Ж. Б. Люлли и С. Вайса до С. Прокофьева и К. Караева, а также сочинениям и переложениям ведущих отечественных гитаристов-педагогов советского периода – А. Иванова-Крамского и Е. Ларичева.

Рассматриваемая программа фактически ориентировалась на более раннюю музыкально-исполнительскую практику. В 1960–1970-х годах «...традиционными формами гитарного ансамбля считались дуэты и трио; несколько реже встречались сочетания гитары с академическими и народными инструментами. <...> Профессиональных ансамблей – квартетов, квинтетов и т. д., равно как и оркестров, включающих разнообразные модификации гитар, – не было, хотя в отдельных клубах и Домах культуры вели активную творческую деятельность подобные ансамблевые коллективы под руководством профессиональных гитаристов» [16, с. 74]. По-видимому, в исторической перспективе неуклонное совершенствование исполнительского мастерства и неуклонный рост популярности шестиструнной гитары должны были повлечь за собой аналогичную эволюцию соответствующих ансамблей, однако известные негативные факторы начала 1990-х годов (политические, социокультурные, экономические и др.) этому воспрепятствовали.

К настоящему времени ключевые нормативные требования, фигурирующие в программах предпрофессионального образования для гитаристов-«классиков», не претерпели существенных изменений. Отсюда проистекает и видимое сходство репертуарных сборников и хрестоматий, увидевших свет на протяжении последнего тридцатилетия, с аналогичными изданиями «позднего» советского периода. Наблюдается, впрочем, некая позитивная тенденция, связанная с формированием самостоятельной дисциплины «Гитарный ансамбль» и позволяющая рассчитывать на возрастание профессиональной активности в указанной сфере. Следует

учитывать и общие тенденции в детской художественной педагогике современной эпохи, предопределяемые особой ролью инновационных технологий, которые опираются на коллективные формы творческой деятельности. К числу указанных форм принадлежит и совместное музицирование учащихся и педагога, наделяемое в актуальном контексте образовательного процесса довольно разнообразными функциями.

Прежде всего, подразумевается ансамблевое исполнительство как важнейшая «креативная технология», используемая на протяжении раннего (донотного) периода предпрофессионального музыкального образования. «Многие специалисты полагают целесообразным вводить соответствующую дисциплину в учебный план как можно раньше, что и практикуется во многих музыкальных школах. В наши дни успешно апробируются методики, согласно которым, первая встреча с инструментом происходит именно в совместном музицировании обучаемого и преподавателя, когда начинающему гитаристу поручается либо исполнение знакомой мелодии по слуху, либо гармонической фигурации, охватывающей несколько открытых струн» [16, с. 73]. Подобная ориентация ансамблевой исполнительской практики естественно обуславливается необходимостью успешного решения первоначальной задачи – формирования *стабильной мотивации к занятиям* на инструменте.

Как отмечают специалисты, побудительный импульс, предваряющий начало этих занятий, может быть неясно выраженным либо кратковременным. Например, подобный «...интерес к гитаре возникает после прослушивания определенного сочинения. Кроме того, дети нередко приходят в музыкальную школу под влиянием родителей. Еще один мотив – желание самоутвердиться в глазах сверстников, добившись их уважительных отзывов. <...> Вместе с тем, большинство начинающих гитаристов не представляют себе фактического объема требований, выдвигаемых в процессе обучения. <...> Непроизвольно возникшее стремление играть на гитаре перерастает в обременительную и угнетающую обязанность», и т. д. [6, с. 89–90]. К тому же учащемуся на раннем этапе обучения приходится учитывать заведомую

ограниченность своих профессиональных умений и навыков. Возникающий при этом дискомфорт преодолевается благодаря психологической поддержке, оказываемой внимательным педагогом, и «компенсаторному» влиянию ансамблевого исполнительства. «Действенным способом повышения ученической мотивации является похвала, сопровождающая любой достигаемый положительный результат. <...> Вовлекая учащегося в ансамблевое музицирование и, позднее, в концертную деятельность, педагог также способствует возрастанию количества позитивных впечатлений, приобретаемых начинающим исполнителем» [Там же, с. 90].

В дидактическом плане указанную ансамблевую практику отличает высокая эффективность. С одной стороны, освоение порученных элементарных исполнительских действий не представляет видимой трудности для учащегося при отсутствии нотного текста, работа с которым подразумевает особую роль дифференцированного внимания. Начиная исполнитель справляется с подобными заданиями легко, усваивая и надолго закрепляя в памяти соответствующие приемы. Это позволяет фактически сразу же переходить к работе над каким-либо другим элементом гитарной техники, избегая монотонности и однообразия. С другой стороны, ключевым приемом, используемым в ходе упомянутых ансамблевых занятий, традиционно является *показ*. Тем самым обеспечивается высокий уровень наглядности и временной концентрированности учебного процесса, мобилизующего важнейшие психологические механизмы саморазвития детей и подростков, – речь идет о многообразно трактованном *подражании*.

Безусловно важным фактором, привлекающим ученика в ансамблевом музицировании, становится *общение со сверстниками*, а также детьми других возрастов. Специалисты единодушно подчеркивают: «...совместное музицирование детей... благотворно влияет на развитие не только специальных (звуковысотный слух, чувство ритма, исполнительской формы), но и коммуникативных способностей учащегося» [1, с. 87; ср. 16, с. 73]. При этом начинающий гитарист непосредственно осознает свою принадлежность



к «творческому сообществу избранных» – талантливых юных музыкантов, что содействует повышению самооценки данного ученика. В некоторых случаях представляется целесообразной совместная ансамблевая деятельность учащихся различных возрастов и уровней подготовки. Исполнители старшего возраста могут «опекать» младших, способствуя оперативному разрешению тех или иных вопросов частного характера. Благодаря специфике детского общения, подобный диалог нередко отличается высокой продуктивностью, органично дополняя процесс ансамблевого (индивидуального и коллективного) взаимодействия педагога с учащимися.

На раннем этапе обучения совместное музицирование выступает едва ли не важнейшим фактором *познавательной деятельности* юного гитариста в репертуарной сфере. Первоначально возникающий интерес к музыке для гитары, обусловленный ярко позитивным откликом на прослушивание какого-либо сочинения, может вызвать у начинающего исполнителя естественное желание ознакомиться с другими интересными произведениями – как в записях, так и в «живом» звучании, а затем и сыграть их. В условиях начального этапа предпрофессиональной подготовки юный гитарист не может вполне успешно реализовать свое намерение (для этого требуются годы), однако ансамблевое исполнительство открывает более радужные перспективы. «Музыкальный кругозор ученика интенсивно обогащается за счет регулярно обновляемого ансамблевого репертуара, знакомства и последующего освоения произведений различных эпох» [16, с. 73]. Эффект «новизны» дополняется и распространенной в подобных коллективах аранжировочной практикой. Многие руководители гитарных ансамблей, функционирующих в ДМШ и ДШИ, не довольствуются опубликованными репертуарными сборниками и хрестоматиями, самостоятельно выполняя переложения классических и современных пьес для различных составов – и традиционных (дуэты, трио), и сравнительно редких («большие» ансамбли).

Следует подчеркнуть, что коллективное исполнительское творчество, порождаемое атмосферой совместного музицирования, закономерно

соприкасается с *концертно-сценической деятельностью*. Чаще всего юные музыканты с явной охотой, даже с удовольствием соглашаются выступать публично, однако порой встречаются и психологические затруднения. Этому отчасти способствует известная репутация классической гитары как «самодостаточного» инструмента, не слишком нуждающегося (в отличие, например, от балалайки или домры) в фортепианном сопровождении. Самостоятельное выступление гитариста на сцене, при отсутствии аккомпанирующей «дружественной поддержки», таит в себе очевидные сложности. Начинающему исполнителю может понадобиться определенная «адаптация» к публичным выступлениям, и в данном аспекте гитарный ансамбль заслуживает безоговорочно положительной оценки: «Если ученик играет один, ему нередко сопутствует чувство страха, неуверенность, боязнь ошибиться; когда же он выступает в коллективе, появляется больше творческой смелости, видимого тяготения к сценическому общению с публикой, благодаря чему вырабатывается артистизм» [8, с. 100].

Следует заметить, что «мобилизующее» психологическое воздействие ансамблевого исполнительства наиболее явно прослеживается в больших составах (гитарный квартет, секстет и др.). Кроме того, «...именно такие составы позволяют осваивать ансамблевую и оркестровую музыку выдающихся композиторов различных исторических эпох при сохранении важнейших составляющих оригинальной фактуры. <...> В частности, ориентация на классические принципы струнного квартетного письма благоприятствует формированию такого ансамблевого изложения, которое отличается плотностью и мощностью звучания, в определенной степени сравнимыми с оркестром» [16, с. 74–75]. Этим изначально предопределяется желательность функционирования различных гитарных ансамблей в рамках учебного процесса отечественных ДМШ и ДШИ, особенно когда реальные возможности конкретного учебного заведения отнюдь не благоприятствуют созданию полномасштабных оркестровых коллективов. По сути, речь идет о целенаправленном приобщении к великим традициям европейского

академического камерно-ансамблевого исполнительства в условиях современного предпрофессионального образования.

По мнению специалистов, широкое распространение больших гитарных ансамблей в учебной практике ДМШ и ДШИ сопряжено с несомненными трудностями: «В профессиональных учебных заведениях совместная работа гитаристов связана преимущественно с дуэтами и трио. В музыкальных школах и школах искусств предпринимаются попытки создания больших коллективов, однако при этом сразу же возникает проблема выбора и адаптации репертуара. Перенять опыт работы подобных ансамблей и воспользоваться готовыми партитурами фактически не представляется возможным. Практика ансамблевого музицирования, состав участников определенного коллектива неизбежно диктуют необходимость создания уникальных переложений для ансамблей гитаристов, поэтому руководителю следует активно развивать приобретенные навыки в области инструментовки, аранжировки и транскрипции имеющихся партитур» [16, с. 75].

Допустимо полагать, что успешному разрешению обозначенной проблемы способствует целенаправленное повышение образовательного уровня современных педагогов ДМШ и ДШИ, совершенствование их профессиональных умений и приобретение дополнительных компетенций. Эти процессы обуславливаются магистральными тенденциями развития, присущими отечественному музыкальному образованию последних десятилетий. На протяжении 2000–2010-х годов российские консерватории, а также институты искусств уделяют значительное внимание подготовке квалифицированных педагогов для системы учебных заведений предпрофессионального (начального) образования. В частности, освоение специальных навыков, относящихся к вузовской дисциплине «Аранжировка и обработка мелодий», подразумевает широкий спектр вариативности. Следовательно, на современном этапе студент-выпускник, планирующий в дальнейшем работать в ДМШ или ДШИ с гитарными ансамблями различного состава, может заблаговременно пройти необходимую «аранжировочную

практику» и даже подготовить соответствующий «репертуарный фонд» с учетом потребностей определенных учебных коллективов.

## **Раздел 2. Ансамблевые коллективы в образовательном процессе ДМШ: составы, репертуар, особенности репетиционной работы**

В современных методических работах, посвященных важнейшим аспектам предпрофессионального обучения современных гитаристов, как правило, весьма кратко и схематично описывается реальный «механизм» функционирования соответствующего учебного ансамбля: его становление, развитие, динамика репетиционного процесса, подготовка к публичным выступлениям, участие в разнообразных сценических проектах и т. д. Вероятно, при этом подразумевается, что обозначенному выше «механизму» едва ли присущи какие-то уникальные особенности, что музыкант-практик со стажем, ранее изучивший приоритетные характеристики школьного ансамбля скрипачей (модель «большого» коллектива) или баянного дуэта, вполне может самостоятельно определить специфические черты подобного «содружества гитаристов». Порой исследователями не вполне ясно дифференцируется творческая деятельность учебных и самодеятельных гитарных ансамблей хотя их явные различия позиционируются уже на предварительной стадии – речь идет о формировании данного коллектива и стратегическом планировании его работы в намеченный конкретный период.

К примеру, начальный этап существования гитарного ансамбля соотносится с решением универсальных задач, сопутствующих его организации. В любом случае достигаемый «качественный уровень, темп, своеобразие развития учебного музыкального коллектива зависят прежде всего от подбора исполнителей» [12, с. 139], – дискутировать с этим бесспорным утверждением вряд ли уместно. Однако встречаются утверждения по поводу ключевой роли педагога, ведущего класс ансамбля в ДМШ или ДШИ, наподобие своеобразного «творца» некоего «проекта», что

выглядит явно сомнительным: «Руководитель определяет состав ансамбля, исходя из педагогической цели организации художественного коллектива. Следует четко уяснить, для чего создается тот или иной коллектив, какие задачи выдвигаются на первый план, каких результатов можно ожидать, следовательно, разработать конкретную стратегию, план действий. Количество участников, а значит, и партий, зависит от художественного замысла педагога – руководителя данного ансамбля» [16, с. 74].

Между тем, подобный «художественный замысел» изначально обуславливается фактическими возможностями конкретных музыкантов-исполнителей. Ведь если учебная дисциплина «Ансамбль» является обязательной для каждого из них, педагог не волен «отбирать» или «отбраковывать» инструменталистов. Ему надлежит, оперируя некой «предустановленной» совокупностью учащихся, выявить оптимальное исполнительское сочетание (либо ряд «сочетаний»), которое будет способствовать успешной реализации комплекса «нормативных» профессиональных задач в процессе концертно-сценического ансамблевого музицирования. Художественный материал, призванный должным образом подтвердить эту успешность, может соотноситься с намеченной «целью», концептуальным «замыслом» или отбираться интуитивным путем. В отдельных случаях видимое несовпадение «замысла» и конкретного сочетания исполнителей побуждает руководителя признать свою ошибку, полностью либо частично обновляя программу. Возникают и ситуации, требующие перестановок или замен в данном учебном коллективе (распространенные мотивы – техническая «несбалансированность» ансамбля, а также психологическая несовместимость определенных его участников). Но приоритетная роль исходных профессиональных установок совместного музицирования, сопрягаемых с общепринятой логикой учебного процесса, аналогичных коррекций не допускает. В этом, собственно говоря, и заключается «педагогическая цель» освоения указанной дисциплины.

Можно согласиться с опытными ансамблевыми педагогами-практиками, утверждающими, что плодотворная работа учебного коллектива и его руководителя в значительной степени предопределяется «...информационным обеспечением данного процесса: знанием возрастных особенностей, индивидуальных качеств и мотивов поведения каждого из участников ансамбля. <...> Изучение его потребностей и интересов, устремлений и идеалов помогает прогнозировать вероятное отношение музыканта к занятиям в коллективе» [12, с. 139]. Естественно, подобному «информационному обеспечению» благоприятствует профессиональное «двуединство» некоторых преподавателей, которые совмещают работу в специальном и ансамблевом классах гитары. Такой преподаватель успеваеt заблаговременно изучить своих подопечных, не дожидаясь момента их официального распределения в руководимый им учебный коллектив. Аналогичная задача усложняется, когда педагог, возглавляя ансамбль гитаристов, не располагает подобными возможностями и, вследствие этого, «...преимущественно довольствуется консультативной помощью, оказываемой коллегами – преподавателями по специальности» [Там же]. В методической литературе упоминаются случаи (к сожалению, далеко не единичные) «...пренебрежительного отношения, проявляемого педагогами по специальности к занятиям их подопечных в классе ансамбля, к принципам работы соответствующих руководителей учебных коллективов», хотя не вызывает сомнений, что заинтересованный обмен профессиональным опытом, «...солидарность, единство действий в ближайшей перспективе способствуют безусловному совершенствованию работы каждого из упомянутых специалистов, равно как и правильному психологическому ориентированию учащихся» [Там же, с. 141].

Опираясь на собранную информацию, педагог, возглавляющий ансамбль, приступает к отбору необходимого репертуара для последующей работы. При этом, с одной стороны, заведомо учитываются известные положения дидактики, ориентирующие руководителя на техническую доступность исполняемых пьес, их постепенное и целенаправленное

усложнение; с другой, – рекомендации учебной программы для ДМШ либо ДШИ, которые подразумевают освоение инструментальных миниатюр, полифонических пьес, произведений крупной формы различных жанров, стилей и эпох. Если речь идет о детском музыкальном коллективе, традиционно высказывается пожелание образно-смысловой наглядности, конкретности, благоприятствующей развитию творческой фантазии юных исполнителей (см.: [12, с. 150]). Кроме того, педагог должен обращаться к ранее собранной информации по поводу индивидуальных художественных предпочтений каждого участника ансамбля, чтобы по возможности отразить упомянутые предпочтения в составляемых репертуарных списках для обозначенного коллектива. Благодаря указанному подходу избегается монотонность планируемого репетиционного процесса, а также обеспечивается его видимая привлекательность для будущих исполнителей.

Следует напомнить, что в современном классе гитарного ансамбля не только сохраняется, но и фактически усиливается ориентация на первоначальное освоение дуэтного музицирования. Так, во многих хрестоматиях для ДМШ и авторских сборниках второй половины 1990-х – 2000-х годов (см. №№ 17–18, 20, 22–24 нотографического списка) переход к более сложной ансамблевой форме трио устанавливается не ранее средних классов, после двух-трех лет занятий в дуэте<sup>2</sup>. Вот почему традиционный методический принцип: формирование ансамблевых дуэтов из учащихся, примерно равных или сопоставимых по уровню подготовки [12, с. 140], – приобретает на данном этапе особую значимость. Прежде всего, используемый дуэтный репертуар для ДМШ содержит большое количество переложений вокальных пьес (обработок народных мелодий, детских песен, нетрудных классических арий – см. №№ 7, 16, 19 упомянутого списка). Названные переложения, как правило, ориентируются на фактурный принцип

---

<sup>2</sup> Заметим для сравнения, что в учебной программе рубежа 1970–1980-х годов рекомендовалось постепенное освоение трио уже на втором году обучения (3 класс ДМШ; см.: [10, с. 28–29]).

дублировки мелодической линии (в терцию, сексту и т. д.) или поочередное проведение исходного напева в каждой из партий («гласообмен», «диалогичность»). При этом педагогу нужно добиваться безусловного единообразия – не только художественно-смыслового, но и технического – в исполнении обоими ансамблистами довольно многочисленных повторяющихся или родственных музыкальных структур, поскольку обнаруживаемые «разночтения» довольно легко улавливаются слушателями (в первую очередь, профессиональными музыкантами), вызывая у них обоснованные критические замечания или претензии.

Отсюда, в свою очередь, может произрастать видимое психологическое напряжение, провоцируемое нестабильной игрой соответствующего дуэта, и подсознательное разделение ансамблистов на «сильных» и «слабых» (такие оценочные клише традиционно распространены в детских музыкальных коллективах). Между тем, «...нельзя допустить, чтобы начинающие музыканты сочли обоснованным упомянутое разделение, – впоследствии это самым негативным образом скажется на их развитии. У более подготовленных исполнителей может сформироваться завышенная самооценка, пренебрежительное отношение к своим товарищам, у более “слабых” – отрицательное мнение об ансамблевом учебном коллективе, нежелание участвовать в его творческой деятельности» [12, с. 140].

Подобные ситуации легко перерастают в открытые столкновения, негативно воздействующие на эмоциональную атмосферу в классе гитарного ансамбля. Разрушительные последствия отмеченных конфликтов представляются весьма значительными. Во-первых, недавно созданный дуэт гитаристов оказывается на грани распада или «самоликвидируется», что наносит большой ущерб профессиональному развитию обоих участников ансамбля. Во-вторых, сплошь и рядом вынужденные организационные «перестановки» оборачиваются несомненными трудностями и для функционирования других ансамблевых составов (трио, квартетов, секстетов), поскольку одновременное участие в их деятельности бывших «соратников»



едва ли допустимо. В-третьих, центробежное распространение «конфликтного вируса» нередко провоцирует аналогичные «околопрофессиональные дискуссии» между остальными учащимися данного класса. Поэтому детальное «прогностическое» рассмотрение возможных ансамблевых сочетаний, предваряющее собственно репетиционную работу в классе, является весьма ответственным шагом, по сути – фундаментом успешной творческой деятельности руководителя и его подопечных на протяжении учебного года или даже нескольких лет (вплоть до окончания школы).

Подобная вдохновляющая перспектива мотивируется изначальным главенством широко трактованного образовательного принципа дидактической преемственности. На организационном уровне упомянутый принцип реализуется благодаря сохраняемому единству нормативных требований, видимой стабильности учебного процесса, сходному построению «индивидуально-групповых» занятий в классе ансамбля. На психологическом уровне подразумевается неизменное сотрудничество руководителя и конкретного учащегося (в течение всего образовательного периода), а также целенаправленная совместная работа последнего с другими учениками (она подразумевает возможность освоения различных форм музицирования при сохраняемой ведущей функции первоначального дуэта – «ключевого звена» варьируемых исполнительских составов). На профессионально-творческом уровне доминирует «центробежный» процесс непрерывного усвоения и развития соответствующих навыков, соотносимый с аналогичным охватом художественного репертуара (жанры, стили, эпохи). Итогом освещаемой работы закономерно становится «универсальная» подготовленность выпускника ДМШ или ДШИ к разнообразным публичным выступлениям в качестве «многопрофильного» ансамблевого исполнителя.

Кратко охарактеризуем репетиционную практику начинающего гитариста в указанном классе. Как правило, совместной работе гитарного дуэта над выбранным сочинением предшествует ознакомительный этап – прослушивание данной пьесы в «живом» исполнении двух педагогов (либо

руководителя и одного из учащихся-старшеклассников). Вполне допустимо также использование качественной аудиозаписи, в особенности, когда «иллюстраторами» выступают, к примеру, выпускники названного ансамблевого класса прошлых лет. Прослушивание обычно предваряется краткой образно-содержательной «преамбулой» руководителя, избегающего чрезмерно детальных описаний, и может осуществляться без «параллельного слежения» по нотному тексту – в данном случае более существенным оказывается яркое и концентрированное впечатление от пьесы как целого. Затем будущие исполнители прослушивают ее повторно, ориентируясь на специфические трудности определенных эпизодов, которые потребуют особого внимания в процессе разучивания (при этом лаконичные педагогические комментарии нередко «синхронизируются» с реальным звучанием музыки). В каждую из ансамблевых партий вносятся «предварительные» исполнительские пометки, после чего участники дуэта приступают к самостоятельному домашнему разбору текста, исходя из практических рекомендаций, высказанных руководителем<sup>3</sup>.

Дальнейшая работа начинающих гитаристов, относимая к ведению учебного класса ансамбля, может вызвать некие ассоциации со специальным классом. Руководитель дуэта занимается с обоими исполнителями порознь, добиваясь точного и выразительного прочтения каждой партии в темпе, близком к оригинальному. При этом некоторые разделы (эпизоды), более-менее удачно воспроизводимые конкретным учащимся, периодически «апробируются» им в дуэтом звучании совместно с педагогом, при сохранении умеренного темпа. Такие проигрывания завершаются разборами допущенных ошибок и новыми пожеланиями относительно индивидуальной домашней работы. Подобная «скрупулезность» мотивируется не столько

---

<sup>3</sup> На данном этапе необходимость так называемого «пробного» совместного проигрывания *a prima vista* выглядит явно спорной. Даже если в классе по специальности начинающие ансамблисты порознь осваивали некоторые навыки чтения с листа, уровень владения этими навыками окажется недостаточным для удовлетворительного (хотя бы «замедленного») синхронного воспроизведения малознакомой дуэтной партитуры.

фактическими затруднениями исполнителя (как правило, гитарные дуэты в ДМШ на первых порах осваивают несложный музыкальный материал), сколько целенаправленным формированием ключевых навыков последующей ансамблевой деятельности. Опытным педагогам хорошо известно, что «...начинающие ансамблисты подвержены воздействию инерции сольной игры. Они зачастую не слышат игры своих товарищей, не воспринимают общего звукового результата. Подобным исполнителям необходимо уяснить роль своей партии в каждом эпизоде исполняемого произведения. Они должны осознать, где исполняется основная тема или подголосок, когда звучит аккомпанемент или гармонический фон. Ансамблист рождается, когда он начинает слышать общее звучание и свою партию в нем, подчиняя свое исполнение общим задачам совместной интерпретации» [12, с. 150]. Применительно к исполнителям на гитаре следует упомянуть аналогичные проблемы, связанные с дифференциацией фактурного изложения в каждой ансамблевой партии (чередование или синхронное воспроизведение монодических, гомофонно-гармонических и полифонических элементов). Звучание гитарного дуэта еще более явственно подразумевает необходимость такой дифференциации в ходе совместного исполнения.

Когда начинающие музыканты под контролем педагога уже вполне освоили «технологии» индивидуального и коллективного репетиционного процесса, руководитель может в основном доверить им последующую самостоятельную работу над ансамблевым произведением. Теперь занятия в классе по преимуществу концентрируются вокруг совместно запечатлеваемого исполнителями художественного содержания данной пьесы, тогда как «шлифовка» различных моментов, относящихся к темпоритмической, фактурной, громкостно-динамической, темброво-регистровой соподчиненности и координации ансамблевых партий, относится к ведению гитарного дуэта. «Универсальный» характер описываемой «технологии» подтверждается ее практическим использованием в репетиционной работе не только аналогичных дуэтов или трио. Фактически по

указанной «схеме» протекают и занятия больших гитарных ансамблей, чему изначально способствует функциональная организация многих переложений и аранжировок для соответствующих квартетов и секстетов.

Показательным примером «скрытой дуэтности» является обработка для гитарного квартета широко известного «Аргентинского танго» А. Вильольдо, принадлежащая Ю. Тверитинову. Многоголосное изложение ясно подразделяется на фактурные пласты – «солирующий» (тема и ее непосредственное сопровождение, насыщенное подголосочными мотивами, контрапунктами, терцово-секстовыми дублировками) и «аккомпанирующий» (остинатная ритмическая бас-аккордовая пульсация «формулы танго»), которые исполняются I–II и III–IV гитарами соответственно. Аранжировка популярной «Темы» из кинофильма «Розовая пантера» Г. Манчини для гитарного секстета, выполненная автором настоящей дипломной работы (см. Приложение), основывается на взаимодействии трех подобных «дуэтов» – солирующего мелодического (I и II партии), контрапунктирующего (мелодического, затем ритмического – III и IV партии), остинатного басового (ритмико-мелодического – V и VI партии). Видимое преобладание «дуэтности» в названных и других современных партитурах для учебных гитарных ансамблей заведомо позволяет современным руководителям подобных коллективов эффективно организовывать «автономную» репетиционную работу большого состава исходя из упоминаемых выше практических рекомендаций, с дальнейшим «суммированием» обозначенных «элементов».

Указанная «вариативная» логика благоприятствует не только формированию значимого творческого потенциала гитарных ансамблей, функционирующих в системе отечественного предпрофессионального музыкального образования, но и вполне успешной реализации данного потенциала в процессе концертно-сценических выступлений.

## **Заключение**

Подводя итог сказанному выше, следует заметить, что на современном этапе весьма ощутимый «креативный потенциал» ансамблевого музицирования в контексте предпрофессиональной образовательной подготовки отечественных гитаристов фактически единодушно признается специалистами. Наряду с этим, перспективные «технологии» и методики, связанные с последовательной реализацией соответствующего «потенциала», еще ожидают углубленного изучения и дидактически наглядного воплощения. В качестве показательных образцов могут быть упомянуты различные «Школы», методические пособия, репертуарные сборники и другие издания, адресованные российским баянистам и аккордеонистам. Авторы обозначенных публикаций стремятся привлечь заинтересованное внимание музыкантов-практиков – методистов и педагогов, руководителей учебных и самодеятельных монотембровых ансамблей (дуэтов, трио, квартетов) – к перспективам эффективного использования подобных форм исполнительства в образовательном процессе. Демонстрация столь обширного «эвристического поля» вполне закономерно сопровождается пополнением актуального учебного репертуара для ДМШ и ДШИ, подразумевающего целенаправленный охват разнообразных исполнительских составов. Проявление аналогичной инициативы следует рассматривать как весьма желательное и в сфере предпрофессионального обучения гитаристов.

## **Список литературы**

1. Брычкова Е. Некоторые особенности работы с детьми дошкольного возраста в классе классической гитары // Классическая гитара: современное исполнительство и преподавание: материалы II Международной науч.-практ. конф. Тамбов: ТГМПИ им. С. В. Рахманинова, 2007. С. 85–88.
2. Букин Н. Некоторые вопросы обучения ансамблевому исполнительству в музыкальной школе // Методические записки

Музыкальной школы имени В. А. Успенского: сб. ст. Ташкент: Мехнат, 1993. Вып. 2. С. 9–17.

3. Вещицкий П., Ларичев Е., Ларичева Г. Классическая шестиструнная гитара: справочник. М.: Композитор, 2000. 216 с.

4. Гапон А. Работа над средствами музыкальной выразительности в классе гитары ДМШ: дипл. реферат (РГК им. С. В. Рахманинова). Ростов н/Д, 2012. 29 с.

5. Демидов А. Вопросы формирования ансамбля русских народных инструментов // Вопросы исполнительства на струнных народных инструментах: сб. ст. СПб.: СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 2004. Вып. 1. С. 73–80.

6. Дудинский К. Проблема мотивации учащихся ДМШ в классах гитары // Классическая гитара: современное исполнительство и преподавание: материалы II Международной науч.-практ. конф. Тамбов: ТГМПИ им. С. В. Рахманинова, 2007. С. 88–90.

7. Как научить играть на гитаре: [статьи и материалы] / сост. В. Кузнецов. М.: Классика-XXI, 2006. 200 с.

8. Куус И. Коллективное музицирование в ДМШ и его значение в музыкальном воспитании учащихся // Вопросы методики начального музыкального образования: сб. ст. М.: Музыка, 1981. С. 91–102.

9. Кучиева С., Филатова Е. (авт.-сост.) Народные инструменты: Гитара. Ансамбль: Дополнительная общеразвивающая [учебная] программа в области музыкального искусства. Симферополь, 2016. 16 с.

10. Ларичева Г. (авт.-сост.) Специальный класс шестиструнной гитары: Программа для детских и вечерних музыкальных школ. М.: Всесоюз. метод. кабинет по учеб. заведениям искусств и культуры, 1982. 48 с.

11. Михайленко Н. Методика преподавания игры на шестиструнной гитаре: учебное пособие. Киев: Книга, 2003. 248 с.

12. Мордкович Л. Детский музыкальный коллектив: некоторые аспекты работы // Вопросы музыкальной педагогики: сб. ст. М.: Музыка, 1986. Вып. 7. С. 136–152.

13. Павлова И. Особенности ансамблевого исполнительства в классе балалайки ДШИ и ДМШ: дипл. реферат (РГК им. С. В. Рахманинова). Ростов н/Д, 2019. 31 с.

14. Петропавловский А. Гитара в камерном ансамбле: автореф. дис. ... канд. иск. Нижний Новгород, 2006. 26 с.

15. Петропавловский А. Некоторые особенности гитарного дуэта // Классическая гитара: современное исполнительство и преподавание: материалы II Международной науч.-практ. конф. Тамбов: ТГМПИ им. С. В. Рахманинова, 2007. С. 39–44.

16. Самохина М. Ансамблевое музицирование в ДМШ: история и практика // Классическая гитара: современное исполнительство и преподавание: материалы II Международной науч.-практ. конф. Тамбов: ТГМПИ им. С. В. Рахманинова, 2007. С. 73–75.

17. Тютяева А. Роль ансамблевого и оркестрового исполнительства в ДМШ: дипл. реферат (РГК им. С. В. Рахманинова). Ростов н/Д, 2000. 30 с.

18. Устинова Н. Работа с детским самодеятельным ансамблем русских народных инструментов: дипл. реферат (РГМПИ). Ростов н/Д, 1989. 24 с.

19. Ушенин В. Работа с ансамблем русских народных инструментов: методическое пособие. М.: ВНИЦ народного творчества им. Н. К. Крупской, 1986. 80 с.