

Учреждение образования
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»

Факультет музыкального и хореографического искусства
Кафедра народно-инструментальной музыки

СОГЛАСОВАНО

Заведующий кафедрой

О.А.Немцева

«10» ноября 2025 г.

СОГЛАСОВАНО

Декан факультета

И.М.Громович

«10» ноября 2025 г.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС
ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ

КАМЕРНЫЙ АНСАМБЛЬ

для специальности 6-05-0215-01 Музыкальное народное инструментальное творчество,
профилизации Инструментальная музыка народная

Составители: Немцева О.А., заведующий кафедрой народно-инструментальной музыки, кандидат искусствоведения, доцент; Ильина М.В., доцент кафедры народно-инструментальной музыки, доцент

Рассмотрено и утверждено на заседании Совета факультета музыкального и хореографического искусства
10.11.2025, протокол № 2

РЕЦЕНЗЕНТЫ:

Волоткович В.М., заведующий кафедрой духовой музыки учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», доцент;

Д. Г. Стельмах, заведующий отделением «Народное творчество» учреждения образования «Минский государственный колледж искусств»;

Кафедра художественного творчества и продюсерства частного учреждения образования «Институт современных знаний имени А. М. Широкова»

СОДЕРЖАНИЕ

1.	ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА.....	4
2.	ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	6
2.1	Содержание аудиторной работы по материалу учебной дисциплины «Камерный ансамбль»: теоретическая часть.....	6
	<i>Введение.....</i>	6
	<i>Тема 1. Специфика исполнительства в камерном ансамбле.....</i>	7
	<i>Тема 2. Навыки игры в камерном ансамбле как комплекс средств исполнительской выразительности</i>	10
	<i>Тема 3. Особенности работы над музыкальным произведением в камерном ансамбле.....</i>	14
	<i>Тема 4. Чтение с листа в камерном ансамбле.....</i>	15
	<i>Тема 5. Самостоятельная работа над ансамблевыми партиями.....</i>	16
	<i>Тема 6. Проведение совместной репетиции.....</i>	18
	<i>Тема 7. Учебный и концертный репертуар</i>	20
	<i>Тема 8. Концертная деятельность участников камерного ансамбля</i>	23
3.	ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	28
3.1	Методические рекомендации по организации учебного процесса и самостоятельной работы по учебной дисциплине «Камерный ансамбль».....	28
3.2	Примерный репертуарный список.....	32
4.	РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ.....	35
4.1	Контроль и учет результатов учебной деятельности.....	35
4.2	Проблемное поле заданий для управляемой самостоятельной работы.	37
5.	ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ.....	39
5.1	Учебно-методическая карта.....	39
5.2	Основная литература.....	40
5.3	Дополнительная литература.....	41

1. ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Учебно-методический комплекс по учебной дисциплине «Камерный ансамбль» предназначен для научно-методического обеспечения процесса подготовки специальности 6-05-0215-01 Музыкальное народное инструментальное творчество, профилизации Инструментальная музыка народная в соответствии с требованиями Положения об учебно-методическом комплексе на уровне высшего образования, утвержденным Постановлением Министерства образования Республики Беларусь от 26.07.2011 № 167.

Целью издания является формирование у обучающихся комплексной системы знаний, умений и творческого опыта в области камерно-инструментальной исполнительской деятельности, предусмотренной учебным планом учреждения высшего образования по направлению специальности и требованиями образовательного стандарта Республики Беларусь ОСВО 6-05-0215-01-2023 Музыкальное народное инструментальное творчество.

Основными задачами УМК являются:

- обеспечение повышения качества получения образования в сфере народного творчества;
- определение дидактических средств обучения, ориентированных на наиболее полную реализацию образовательных задач, сформулированных в учебной программе учреждения высшего образования по учебной дисциплине «Камерный ансамбль»;
- расширение общего и профессионального кругозора студентов;
- научно-методическое сопровождение последовательного усвоения студентами методико-теоретических знаний и практических навыков исполнительства в камерном ансамбле.

УМК ориентирован на оказание помощи преподавателям и обучающимся в приобретении и освоении передовых знаний как теоретического, так и практического характера в области камерно-ансамблевого исполнительства. Разделы, включенные в комплекс, обеспечивают сопровождение образовательного процесса и формирование специализированной компетенции: организовывать работу камерного ансамбля с учетом знаний камерно-инструментального исполнительства, методов и приемов управления репетиционным процессом в камерных ансамблях.

Организационные формы обучения в классе камерного ансамбля включают в себя практические занятия, а также самостоятельную работу обучающихся. Структура УМК построена таким образом, чтобы студенты сначала изучили теоретические вопросы, касающиеся принципов камерно-

инструментального музицирования, а затем применили способности к обобщению теоретического материала и своего исполнительского опыта непосредственно в практической работе камерного ансамбля. Это обеспечит комплексную теоретическую и практическую подготовку выпускника к активной профессиональной деятельности в качестве руководителя и участника камерного ансамбля.

Структурными элементами научно-методического обеспечения, объединенными в УМК, являются учебно-методические и информационно-аналитические материалы. В подготовке работы использовались источники из списка основной и дополнительной литературы, отдельные материалы, подготовленные Л. А. Суховаровой для первой редакции УМК по данной учебной дисциплине, а также научные публикации искусствоведов и музыкантов-практиков.

Теоретический раздел УМК содержит конспективное изложение теоретического материала аудиторной работы в соответствии с требованиями учебной программы учреждения высшего образования.

Практический раздел включает методические рекомендации для преподавателей и студентов по организации учебного процесса и самостоятельной работы по учебной дисциплине «Камерный ансамбль» и примерный репертуарный список произведений, рекомендуемый для исполнения камерными ансамблями на зачете.

Раздел контроля знаний представлен материалами для мониторинга результатов учебной деятельности студентов и включает в себя программные требования, перечень рекомендуемых средств диагностики результатов учебной деятельности, проблемное поле заданий для самостоятельной управляемой работы студентов.

Вспомогательный раздел состоит из учебно-методической карты для обучающихся в дневной форме получения образования и списка рекомендуемой литературы.

2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

2.1 Содержание аудиторной работы по материалу учебной дисциплины «Камерный ансамбль»: теоретическая часть

Введение

Учебная дисциплина «Камерный ансамбль» является частью образовательного процесса подготовки квалифицированных специалистов в области музыкального народного инструментального творчества. Данная учебная дисциплина способствует кристаллизации профессиональных качеств будущих руководителей камерных ансамблей народных инструментов, которые формируются в результате взаимодействия таких дисциплин профилизации, как «Специнstrument», «Инструментальный ансамбль», «Оркестровый класс», «Оркестровая и ансамблевая литература», «Методика работы с ансамблем и оркестром», «Изучение педагогического репертуара» и др.

Цель учебной дисциплины – подготовка специалистов к самостоятельной профессиональной деятельности в качестве участников и руководителей камерных ансамблей.

Освоение учебной дисциплины «Камерный ансамбль» должно обеспечить формирование у студента специализированной компетенции: организовывать работу камерного ансамбля с учетом знаний камерно-инструментального исполнительства, методов и приемов управления репетиционным процессом в камерных ансамблях.

Основными задачами учебной дисциплины являются:

- организация исполнительской деятельности студентов;
- приобретение практического опыта игры в камерном ансамбле;
- ознакомление со спецификой мышления и важнейшими чертами мастерства ансамблиста;
- постижение основ репетиционно-концертной работы в камерных ансамблях различных составов;
- закрепление навыков чтения с листа и работы над различными исполнительскими сложностями;
- воспитание навыков методического анализа ансамблевых партитур.
- изучение основных принципов выбора учебного и концертного репертуара.

В результате изучения учебной дисциплины студент должен знать:

- общие принципы организации камерного ансамбля;
- выразительные и технические возможности народных инструментов, входящих в состав камерных ансамблей;
- этапы работы над произведениями в камерном ансамбле;
- специфику отбора репертуара для камерных ансамблей различных составов;

уметь:

- организовывать работу камерного ансамбля для достижения поставленных целей и задач;
- работать в камерном ансамбле над звуковой перспективой, тембровой палитрой, синхронностью звучания;
- слышать все партии в камерных ансамблях различных составов;
- согласовывать личностные исполнительские намерения и находить совместные художественные решения при работе в ансамбле;
- читать с листа музыкальные произведения различных жанров и стилей;
- применять теоретические знания в исполнительской деятельности, пользоваться специальной литературой;
- формировать концертный репертуар с целью популяризации лучших образцов национального и мирового музыкального искусства;

владеть:

- методами и приемами управления репетиционным процессом в камерных ансамблях;
- теоретическим и исполнительским методами анализа репертуара для камерных ансамблей;
- слуховым контролем для управления процессом исполнения;
- средствами исполнительской выразительности для грамотной интерпретации нотного текста.

В рамках образовательного процесса по учебной дисциплине «Камерный ансамбль» студент должен не только приобрести теоретические и практические знания, умения и навыки по специальности, но и развивать свой ценностно-личностный, духовный потенциал, сформировать качества патриота и гражданина, готового к активному участию в экономической, производственной и социально-культурной жизни страны.

Тема 1. Специфика исполнительства в камерном ансамбле

Умение играть с одним или несколькими партнерами – очень важная способность музыканта-исполнителя. Если солист может воспроизвести звучание пьесы в целом, то ансамблист – только звучание своей партии. При

этом, знание партии, даже отличное, еще не делает музыканта партнером. Он становится таковым лишь в процессе совместной работы с другими участниками камерного ансамбля.

Камерно-ансамблевая игра отличается от сольной прежде всего тем, что и общий план, и все детали интерпретации являются плодом раздумий и творческой фантазии не одного, а нескольких исполнителей, и реализуются объединенными усилиями. Уже после предварительного прочтения нового произведения, участники камерного ансамбля могут вносить свои творческие предложения, показывая и степень своей индивидуальной активности, и степень близости художественных позиций. Важнейшим представляется чувство ответственности перед партнером за результат общей работы и качество публичного выступления, которое должно естественным образом возникнуть в классе камерного ансамбля.

Игра в камерном ансамбле имеет ярко выраженную специфику исполнительской деятельности. Так, например, важное значение приобретает исполнительский показ, иллюстрирующий применение таких средств выразительности, как фразировка, темп, динамика и др., поскольку словами музыкант лишь очень приблизительно может объяснить сущность своих намерений.

На репетициях музыканты учатся слышать себя, своего партнера и, одновременно, звучание ансамбля в целом. Они учатся вписывать себя в общее звучание, то, растворяясь в нем, то, выходя на передний план, подчиняясь художественной трактовке и логике произведения. Важнейшим является понимание взаимодействия отдельных партий и умение подчинить частности своего исполнения достижению общей цели. Подлинный ансамбль, слитность которого естественна и органична, не создается подавлением индивидуальной свободы партнеров; он возникает лишь тогда, когда взаимообязательства становятся синонимом взаимопомощи, когда неразрывность контакта не обременяет партнеров, а служит источником силы.

Вместе с тем, любой род музыкальной интерпретации является двухсторонним процессом, включающим «intonирование» и его восприятие исполнителем, то есть слуховой контроль. Нередко молодых исполнителей «захлестывает» активность самого «рабочего процесса», связанная с технической стороной игры и со стихийным проявлением своей эмоциональности. Поэтому весьма необходимым оказывается «ухо» партнера по камерному ансамблю, что выступает средством повышения интуитивного чувства контроля при слушании и воплощении музыкального целого.

С проблемой самоконтроля исполнителя тесно связаны многие стороны художественного исполнения музыки, развитие которых стимулируется игрой

в камерном ансамбле. В данном ракурсе укажем на чувство меры, ощущение звуковой перспективы, повышенное внимание к полифонической стороне исполнения, выражющееся в гармоническом сочетании различных элементов музыкальной ткани.

Совместная игра на разных инструментах взаимодополняет ансамблевые линии, что особенно ярко проявляется в музыкальных произведениях, где каждая тема звучит поочередно. При этом становится необходимым достижение единства противоположностей (в характере слитной или отрывистой игры, в особенностях фразировки, при акцентировании отдельных звуков и т.д.). Это способствует взаимному обогащению творческой фантазии партнеров при совместном создании целостного художественного образа.

Камерно-ансамблевое исполнительство в значительной степени помогает направить творческую свободу музыканта в русло «осознанной необходимости» и избежать излишнего субъективизма. Совместное музицирование в данном контексте побуждает к выявлению менее заметных, глубинных ресурсов музыки. Так, ограничение в игре *rubato* помогает находить более тонкие, едва ощутимые темповые градации. То же можно сказать о динамических нюансах. Например, баянист, учитывая звучание струнных инструментов (особенно в «неудобных» регистрах), должен вместо игры *forte* создавать скорее его иллюзию, впечатление «громкой» игры, но как бы удаленной на некоторое расстояние. При этом кажущееся ограничение способствует на самом деле большому разнообразию вариантов нюансировки, ее бесчисленных градаций в пределах сравнительно небольшой амплитуды звучания¹.

Исполнительское мастерство камерного ансамбля в целом напрямую зависит от исполнительского мастерства каждого из его участников. Ансамбль без ярких индивидуальностей так же неинтересен, как и солист, лишенный этого качества. Необходимо, чтобы в каждом ансамблисте было что-то свое, неповторимое, то, чего нет у другого.

На создание условий взаимодействия вышеперечисленных факторов художественной деятельности камерного ансамбля направлена работа руководителя коллектива, в результате которой у студента формируются знания, умения и навыки, необходимые для его дальнейшей творческой деятельности. К ним, в первую очередь, относятся: грамотный подбор участников ансамбля, умение наладить психологический климат в коллективе, подобрать интересную

¹При подготовке раздела использовались материалы:

Батаева, Е. П. Вопросы совместного музицирования в классе камерного ансамбля / Е. П. Батева // Образовательная социальная сеть [Сайт]. – URL: <https://nsportal.ru/npo-spo/kultura-i-iskusstvo/library/2014/04/23/voprosy-sovmestnogo-muzitsirovaniya-v-klassse> (дата обращения: 13.09.2025).

и, главное, перспективную программу, способствующую творческому росту. Главной составляющей творческой деятельности руководителя камерного ансамбля является формирование на основе собственного педагогического и исполнительского опыта мастерства ансамбллистов.

Основными этапами работы руководителя в классе камерного ансамбля являются:

- подбор произведений, соответствующий составу и уровню исполнителей;
- оказание помощи в эскизном проигрывании произведения ансамблем;
- анализ и разбор нотного текста;
- выявление особенностей формы и стиля;
- выявление технических трудностей и способов их преодоления с каждым участником;
- помочь в проставлении аппликатуры;
- создание тембровой палитры для выявления характера музыкального образа;
- составление заданий для самостоятельной работы каждого участника.

Тема 2. Навыки игры в камерном ансамбле как комплекс средств исполнительской выразительности

Навыки игры в камерном ансамбле представляют собой комплекс исполнительских средств, необходимых для раскрытия содержания музыкального произведения. Решение художественных задач в классе камерного ансамбля невозможно без знания основ ансамблевой техники и изучения специфики совместной игры. Первостепенное значение приобретает понимание ансамблистами органической взаимосвязи всех элементов и сторон музыкально-исполнительской выразительности. Однако это понимание осложняется тем, что данные элементы зачастую оказываются качественно неоднородными в связи с различием инструментов и способов звукоизвлечения. Эта проблема затрагивает все стороны интерпретации: ритм, динамику, фразировку и даже аппликатуру.

При игре в камерном ансамбле на первый план выходит синхронность исполнения, которая видится как единое понимание темпа, метра и ритма. Синхронность выступает результатом единого понимания и чувствования партнерами темпа и ритмического пульса, то есть является первым техническим требованием совместной игры. В области темпа и ритма индивидуальные особенности исполнителей проявляются очень отчетливо. Так, например, незаметное в сольном исполнении легкое изменение темпа и незначительное отклонение от ритма при совместной игре может резко

нарушить синхронность. Также следует учитывать, что в камерном ансамбле при определении темпа приходится, помимо художественных соображений, принимать в расчет и технические возможности партнера.

Синхронное вступление всех инструментов (например, в начале пьесы) обычно достигается жестом одного из участников ансамбля. Для подачи незаметного, но достаточно ясного и волевого сигнала и для мгновенного его восприятия необходима тренировка. Следует учитывать, что синхронность вступления достижима легче, если речь идет о звуке (аккорде), находящемся на сильной доле такта, в то время как совместное исполнение в начале произведения синкоп или затактов вызывает, как правило, больше затруднений.

Одновременность окончания звука имеет не меньшее значение, чем его возникновение. Не вместе снятый аккорд производит такое же неопрятное впечатление, как и не вместе взятый. Конечно, в наиболее ответственные моменты конец звучания может быть «подсказан» одним из исполнителей. Однако, в камерном ансамбле такого рода «дирижирование» всегда нежелательно и должно быть сведено к минимуму.

Синхронность вступления и снятия звука достигается значительно легче, если партнеры правильно чувствуют темп еще до начала игры, что особенно сказывается в паузах и при длительно выдержаных звуках. Для исполнителей музыка в эти моменты как бы останавливается или разрывается. Не понимая выразительного значения длительности паузы или выдержанного звука, они стремятся скорее миновать тягостное для них место, мысленно ускоряя темп. То, что при этом разрушается метроритмическая структура музыки, остается ими незамеченными.

Общее чувство темпа и единый ритмический пульс возникают лишь при единстве музыкального сопереживания и непрерывного музыкального диалога. Поэтому особую роль в камерном ансамбле приобретают такие качества, как способность сохранять исходный темп, при необходимости переключаясь на новый; правильный «глазомер» для выдерживания соразмерности при варьировании темпа; «темповая память», необходимая при возвращении к первоначальному темпу после ряда его изменений.

В равной степени для коллективного урегулирования ритмизированных проблем значимо абсолютное усовершенствование стабильности и пластичности характерного ритма участников ансамбля, деликатности «ритмического слуха». Стоит отметить, что вопросы скорости движения, темпа, неотъемлемо согласованы с пропорциональностью отдельных звуков и пауз, – иными словами, с вопросами ритма. Понятие работы над ритмом и в сольном, и в ансамблевом искусстве одно и то же. В обоих случаях музыкант старается отыскать наиболее художественно выразительный ритм, достичь точности и

четкости ритмического рисунка, овладеть самыми трудными и метроритмическими построениями, сделав ритм гибким и живым. Рассматривая структуру музыкального произведения, исполнитель разделяет ритмический рисунок на отдельные фигуры, исследуя их взаимоотношения, совмещения ритмического рисунка одного голоса с другим. Полезно обратить внимание на немаловажный факт, что чем самостоятельнее друг от друга партии, тем сильнее взаимозависимость партнеров.

Подобно тому, как при изучении самой сложной партитуры дирижер не пренебрегает точным определением нужной схемы жеста, так и участники ансамбля должны четко уяснить себе расположение опорных долей ритмического рисунка во всех партиях, найти общий масштаб метроритмических построений. Анализируя структуру музыкального произведения, исполнитель членит ритмический рисунок на отдельные характерные фигуры, изучает их взаимоотношения, сочетания ритмического рисунка одного голоса с другим. При последовательном исполнении в разных партиях одной и той же фигуры определение того, кто из партнеров выполняет функцию ведущего, и кто – ведомого, не представляет затруднений («ведущий» – начинающий играть). При одновременном исполнении одинаковой ритмической фигуры ведущим выступает ансамблист, играющий наиболее важный в тематическом отношении голос.

Происходящее в процессе совместной игры «наложение» ритмического рисунка одной партии на рисунок другой создает характерную в целом ритмическую пульсацию. Образующуюся при этом фигуру можно назвать формулой общего движения, которая подчиняет частное целому, что, в свою очередь, способствует выработке у партнеров единой инерции. Формула общего движения может определяться ритмическим рисунком мелодии или быть независимой от нее, однако наиболее часто образуют ее голоса сопровождения, например, в виде гармонической фигурации. В партитуре камерных ансамблей такого рода фигурация обычно встречается в партии фортепиано или баяна/аккордеона (для струнных дуэтов с фортепиано или смешанных ансамблей) или второго баяна/аккордеона для однородных ансамблей. Сочетание ритмических неоднородных фигур в различных партиях образуют особую разновидность формулы общего движения, которую можно назвать, многолинейной (двух, трехлинейной) или полиритмической. Такая формула представляет для партнеров известные трудности, поскольку исполнители должны стремиться к совпадению опорных долей.

Особые требования к звуковой стороне ансамблевого исполнения обозначаются двумя основными моментами. Первый из них – политембровость звучания. Следует обратить внимание, что при одновременном звучании

различных по тембру инструментов важно не утрачивать их единой собранности в один аккорд. Второй важный момент связан с тем, что каждому из участников ансамбля следует «нарисовать» лишь часть общей звуковой картины. Именно поэтому важным требованием для ансамбллистов является слышание не только себя, но и игры партнеров.

Политембрость совместного звучания способствует достижению разнообразия звуковых красок, однако при невнимательном отношении может привести к акустически-смысловому беспорядку. Избежать его можно при помощи нахождения «точки пересечения» различных звуковых линий. Такое нахождение обозначается как гармонической природой того или иного созвучия, так и полифоническим контекстом, особенностями строения музыкальной ткани, ее фактурой и т. д.

Временная сторона исполнения произведения тоже испытывает влияние особенности камерно-инструментального музирования, выдвигая перед участниками коллектива определенные трудности. Темповые указания автора всегда относительны. Особенno остро стоит проблема определения темпа в том случае, когда в нотном тексте имеются лишь общие словесные указания. Основной предпосылкой выбора темпа является ощущение эмоционально-образного строя произведения. Следует уточнить, что сам характер музыки не является абстрактным понятием, а передается фактурным оформлением, гармоническим строем, ритмикой, мелодическим рисунком, особенностями динамического плана, характером звукоизвлечения, в значительной форме определяемыми автором. Слушать себя и компаньона – это выражение разнообразнейшей направленности внимания.

Участнику камерного ансамбля необходимо владеть мгновенной сменой фокусирования слуха. Чрезвычайна значима способность слушать ансамбль в целом и, лишь в пределах необходимого контроля, – себя в ансамбле и партнера. Только с преодолением естественного и слитного единства «я – мы» возникает живое совместное действие. При отсутствии же такого единства игра в камерном ансамбле сводится лишь к более или менее согласованному исполнению отдельных партий, одновременное звучание которых не обеспечивает органической целостности общего впечатления².

² При подготовке раздела использовались материалы:

Батаева, Е. П. Вопросы совместного музирования в классе камерного ансамбля // Е. П. Батева // Образовательная социальная сеть [Сайт]. – URL: <https://nsportal.ru/pro-spo/kultura-i-iskusstvo/library/2014/04/23/voprosy-sovmestnogo-muzitsirovaniya-v-klasse> (дата обращения: 13.09.2025);

Фирсова, А. В. Организация работы камерного ансамбля / А. В. Фирсова, Н. А. Иванова // Педагогическое мастерство : материалы VIII Междунар. науч. конф. (Москва, июнь 2016 г.). – М. : Буки-Веди, 2016. – С. 46–49. – URL: <https://moluch.ru/conf/ped/archive/191/10638/> (дата обращения: 10.09.2025).

Тема 3. Особенности работы над музыкальным произведением в камерном ансамбле

Работа над музыкальным произведением в камерном ансамбле включает в себя несколько этапов. На *первом этапе* происходит визуальное изучение музыкального материала, анализ нотного текста с позиции целостного постижения художественного образа, чтение нот с листа и эскизное воспроизведение нотного текста. На этом этапе осуществляется знакомство с произведением, эпохой, стилем, характерными чертами и особенностями творчества композитора, на основе чего создается исполнительская модель произведения в соответствии с замыслом композитора. Немаловажным является изучение авторских ремарок, а также эпиграфов к произведениям и программы. После чего можно перейти к чтению произведения с листа, в процессе которого происходит ознакомление участников со своими партиями, а после – к эскизному проигрыванию всей ансамблевой фактуры с целью целостного выявления характера и музыкальных образов данного произведения.

После предварительного прочтения нового произведения наступает *второй этап* – период самостоятельных репетиций, где огромное значение уделяется музыкально-исполнительской технике. Именно на втором этапе работы постигается интонационный смысл фраз, предложений, в том числе в контексте всего произведения. Важным выступает подбор наиболее оптимальной аппликатуры, а также поиск путей преодоления исполнительских сложностей. Усиленное внимание следует уделить приемам звукообразования, штрихам, артикуляции и метроритму.

После самостоятельной работы над партиями наступает *третий этап* – совместные репетиции, где происходит работа над синхронностью звучания партий, умением координировать темп и агогику, единым ощущением штрихов, артикуляции и метроритма, слышанием динамики, тембральной палитры и т.д.

На *четвертом этапе* камерный ансамбль переходит к художественной интерпретации музыкального текста. Это период осмыслиения идейного содержания музыкального произведения и создания художественного образа. Возникает все большее понимание эмоционального содержания исполняемого, все к большему единству приводится исполнительский почерк камерного ансамбля при сохранении существенной индивидуальности каждого участника.

На *пятом этапе* осуществляется подготовка к концертному выступлению и презентация музыкального произведения, собственно, в сценических условиях.

Тема 4. Чтение с листа в камерном ансамбле

В справочной и учебно-методической литературе чтение нот с листа представлено как разновидность музыкальной исполнительской деятельности, особенностью которой является непрерывность процесса игры, а целью – раскрытие общей концепции музыкального произведения. Различают два основных вида исполнения по нотам незнакомого произведения: разбор и чтение с листа нотного текста. Под разбором подразумевается медленное проигрывание пьесы, где допускаются остановки движения для более тщательного изучения текста (самостоятельная работа над партией), а под игрой с листа – исполнение незнакомой пьесы в темпе и характере, близком к требуемому, без предварительного проигрывания на инструменте. При чтении с листа произведения в камерном ансамбле нужно стремиться к тому, чтобы охватить нотный текст в целом. Поэтому допускается упрощение фактуры при условии сохранения музыкальной мысли, заложенной композитором.

Чтение с листа в камерном ансамбле является активной формой ознакомления с выбранным репертуаром. Музыканты разделяют проблему чтения нот с листа на два относительно самостоятельных вопроса (по структурным принципам фактуры): структурное восприятие нотного текста по горизонтали и структурное восприятие по вертикали. В камерном ансамбле более важное значение приобретает структурное восприятие по горизонтали, основными предпосылками которого является умение быстро определить синтаксическое строение текста: отметить в процессе игры (часто подсознательно) точные или варьированные повторы, вопросо-ответные соотношения фраз и их ритмическую структуру, цезуры, контрастные сопоставления и т.д., то есть способность теоретически осознать строение музыкальной речи.

Решающее значение в освоении навыков чтения музыкальных произведений с листа имеет быстрота и точность двигательной реакции на нотную запись, ориентировка рук и пальцев на инструменте. Немаловажную роль в процессе выработки навыков чтения нот с листа играет умение ориентироваться по графическим абрисам нотной записи, по контурным очертаниям нотных структур. Если участник камерного ансамбля будет фиксировать в новом нотном материале уже известные ему из прошлого опыта типовые формулы фактуры, как-то: гаммы, арпеджио, tremolo и т.д. – это значительно упростит его задачу.

Затруднения, возникающие при чтении с листа в камерном ансамбле, можно в основном свести к следующим:

- неумение охватить все строчки нотного материала одновременно;

- недостаточное ощущение лада и тональности;
- трудности ритмического порядка.

Чрезвычайно полезным является предварительный анализ партий камерного ансамбля путем зрительного ознакомления с текстом, в том числе изучение авторских ремарок, штрихов и т.д., а также прослушивание произведения в записи.

Таким образом, важными составляющими навыка чтения нот с листа являются:

- техника быстрого чтения нотной записи;
- умение свободно ориентироваться на инструменте, быстро подбирать нужную аппликатуру;
- предварительное чтение нот «про себя» и др.

Существенную часть методики обучения чтению с листа составляют специальные вспомогательные упражнения и действия, развивающие технику зрительно-слухового восприятия и исполнения нотного текста на инструменте. Гибкость, быстрота и точность двигательной реакции на зрительно-слуховой образ служат прочной основой навыка игры по нотам.

Следует знать и понимать, что при беглом чтении с листа невозможно и не нужно играть абсолютно все, но следует стремиться, чтобы произведение не пострадало от сокращений. Нельзя сокращать, например, гамму или пассаж, если они являются частью мелодического рисунка, но можно сократить связующую гамму где-нибудь в аккомпанементе. Нельзя сокращать ритмические и гармонические басы, но можно пропускать отдельные звуки в широких аккордах, или сократить один звук в октавном изложении нотного текста.

Важным является слуховое представление и выработка слухо-моторных связей, где можно выделить два ключевых элемента в работе над навыком чтения нот: логическое музыкальное угадывание развития и окончания фразы, поскольку в музыке есть много готовых формул, знание которых значительно облегчает чтение с листа, и умение «схватывать» глазом и внутренним слухом большие отрезки фраз³.

Тема 5. Самостоятельная работа над ансамблевыми партиями

³ При подготовке раздела использовались материалы:

Асмолова, И. А. К проблеме использования фортепианного ансамбля на общем курсе фортепиано в деле формирования и развития навыков чтения нот с листа (на примере работы со студентами оркестровых отделений) / И. А. Асмолова // Современные проблемы науки и образования. – 2014. – № 6. – URL: <https://science-education.ru/tu/article/view?id=16622> (дата обращения: 13.09.2025);

Верхолаз, Р. А. Вопросы методики чтения нот с листа / Р. А. Верхолаз / Под ред. Т. Л. Беркман ; Акад. пед. наук РСФСР, Ин-т худож. воспитания. – М. : Изд-во Акад. пед. наук РСФСР, 1960. – 45 с.

Обучение в классе камерного ансамбля преследует две цели. Первая из них (более узкая и специальная) – научиться искусству совместного камерного музицирования. Вторая же (более общая и широкая) связана с общим формированием личности музыканта-исполнителя, с его умением постигать авторский замысел и воплощать его в средствах музыкальной выразительности. Достижению этих целей способствуют не только занятия с педагогом, но и самостоятельная работа музыкантов-ансамблистов. Самостоятельные занятия воспитывают умение самого себя учить, чувствовать себя и учеником, и педагогом. Специфика самостоятельной работы над ансамблевой партией отличается от индивидуальных занятий в классе по специальному инструменту. Отличие проявляется в решении иных технических и художественных задач, в числе которых можно выделить партитурность исполнения, тембральность звучания, осознание специфики своей партии в ансамбле.

Самостоятельная работа над ансамблевой партией начинается с разбора нотного текста, при котором внимательно анализируется вся музыкальная ткань, что, собственно, и отличает разбор от чтения нот с листа. На данном этапе происходит выявление способов преодоления исполнительских сложностей, анализ приемов звукоизвлечения, штрихов, агогики, артикуляции, метроритма, фразировки, а также осмысление данных параметров в контексте всей партитуры. Работая над своей партией, следует просматривать и партию партнера, мысленно представляя дальнейшие совместные действия. От качества выполненной самостоятельной работы во многом зависит успех проведения совместной репетиции.

Самостоятельные занятия в классе камерного ансамбля предполагают не только разучивание партий отдельно каждым исполнителем, но и совместное музицирование без руководителя. При этом нередко можно встретиться с недооценкой самостоятельной работы, когда каждый участник ансамбля ограничивается лишь разбором (к тому же весьма беглым) собственной партии, считая возможным сыгрываться с партнером сразу на занятии. Встречается также и полное игнорирование индивидуальной самостоятельной работы. Между тем, совершенно очевидна необходимость при подготовке к занятию, как личной, так и коллективной ответственности за исполнение, будь то в стадии первого ознакомления с произведением, либо на этапе дальнейшего совершенствования его трактовки, вплоть до периода подготовки к концертному выступлению.

Если индивидуальная работа исполнителей важна прежде всего в плане преодоления технических трудностей, нахождения нужной аппликатуры и приемов звукоизвлечения, то совместная ансамблевая подготовка включает

более полное решение различных художественных задач. При этом может возникнуть необходимость корректирования того, что уже было достигнуто в процессе индивидуальной работы. Такие коррективы могут быть связаны с целостным слышанием произведения, вниканием в его смысл и художественную образность, а также с учетом технических приемов партнера (во избежание их противоречивости, приводящей к художественно неоправданной «пестроте» и беспорядку)⁴.

Тема 6. Проведение совместной репетиции

Совместные репетиции органично включают в себя обмен мнениями ансамбллистов, обсуждение ими происходящего, поэтому коллективная работа над партиями открывает большие дополнительные возможности. Именно такие занятия являются прекрасной школой, вырабатывающей умение не только ощущать, понимать и исполнять, но и достаточно четко и вразумительно излагать свои соображения партнеру, что помогает творческому осознанию музыки и исполнительского процесса.

Этапы проведения совместных репетиций определяются необходимостью выявления исполнительской формы и общих темпов, унификацией артикуляции, штрихов, ритмических деталей, работой над слитностью параллельных движений, синхронностью агогики, поиском художественных и технических путей интерпретации музыкального произведения. Работа над фрагментами музыкального произведения приводит к созданию его целостной формы, итогом чего становится концертное исполнение программы.

К совместным репетициям следует приступать после того, как самостоятельно выучены и проверены педагогом партии каждого участника камерного ансамбля. Во время совместной репетиции огромное значение имеет совместимость партнеров, подобранных руководителем ансамбля.

Технически грамотное ансамблевое исполнение во время совместных репетиций подразумевает в первую очередь:

- синхронное звучание всех партий (единство темпа и ритма партнеров);
- уравновешенность в силе звучания всех партий (единство динамики);
- согласованность штрихов всех партий (единство приемов, фразировки).

Выполнить эти технические требования может лишь музыкант, обладающий развитым умением слушать общее звучание ансамбля. Необходимой предпосылкой активного слушания в процессе совместного исполнения является уверенный автоматизм двигательных процессов, так как

⁴При подготовке раздела использовались материалы:

Горлянская, И. В. Самостоятельная работа в классе камерного ансамбля / И. В. Горлянская // Современный научный потенциал - 2016. – URL: http://www.rusnauka.com/8_SNP_2016/MusicaAndLife/1_209087.doc.htm. (дата обращения: 12.10.2025).

внимание играющего должно быть свободным.

Помимо этого, партнерам по камерному ансамблю необходимо обладать особым навыком, который можно назвать «ансамблевой фокусировкой слуха». Дело не только во взаимном «прислушивании» партнеров друг к другу и ясном понимании функций каждой партии, но и в органическом и непрерывном слушании общего звучания в процессе исполнения. Важно умение слушать ансамбль в целом и, лишь в пределах необходимого контроля, – себя в ансамбле, партнера в ансамбле. Это умение связано с преодолением психологического барьера: исполнитель не должен различать партии по признаку «я» и «не я». Только с появлением слитного единства «я – мы» возникает совместное действие. При отсутствии такого единства ансамблевая игра сведется лишь к более или менее согласованному исполнению отдельных партий. Одновременное звучание еще не обеспечивает органической целостности общего впечатления.

Если один из участников успел ознакомиться с новым произведением, то на первых эскизных просмотрах во время проведения общей репетиции, он может выступать в роли лидера. Если партнер или партнеры еще не имеют своего мнения об интерпретации, то во время совместной репетиции рассматривается именно этот вариант возможного исполнения. В дальнейшемрабатываются собственные точки зрения на интерпретацию сочинения и концепция исполнения может многократно изменяться. Характер противоречий, возникающих в ходе совместной репетиции, формы их развития и способы разрешения всегда различны. Тем не менее, важно подчеркнуть, что чем богаче и разнообразнее профессиональные умения участников, тем легче преодоление и разрешение спорных ситуаций.

Переходя к реализации авторского замысла, следует иметь ввиду, что помимо музыкальной формы произведения существует «форма второго плана» – особая исполнительская интерпретация, заложенная в целостном творческом процессе сочинения. Обратим внимание на тот факт, что нотный текст – это лишь авторская система художественных смыслов, требующая творческого подхода и профессиональных навыков расшифровки в соответствии с традициями и задачами эпохи, в том числе уровнем развития музыкальной культуры. Поэтому можно выделить три основных аспекта интерпретации музыкального образа – авторский, исполнительский и слушательский. Особым отличием исполнительского образа является использование всех возможностей интерпретации для того, чтобы помочь слушателю увидеть в своем сознании тот образ, ощутить авторский замысел. Нельзя не отметить, что в задачу исполнителя входит воплощение образа в духе той эпохи, во время которой написано произведение. Полноценное

художественное раскрытие образного содержания музыкального произведения является ключевой проблемой исполнительского искусства.

Музыкальное произведение не самостоятельно по своей природе, оно зависит от прочтения исполнителя. Кроме того, одно и то же произведение может быть прочтено разными исполнителями по-разному. Можно соотнести записи одного произведения, сделанного разными интерпретаторами, или даже записи одного исполнителя, играющего в коллективе с разными партнерами. Но следует учитывать тот факт, что в подлинном ансамбле решение должно быть общим. В результате коллективного обсуждения рождается истина. Искусство игры в ансамбле только тогда превращается в мастерство, когда основано на эмоциональном контакте участников коллектива, объединенных сплоченностью воплощения художественного замысла композитора, звучания, фразировки. Главной задачей исполнителей остается раскрытие художественного замысла, эмоционального воздействия музыки на слушателей. Следует понимать, чем точнее мотивированы все детали все тонкости совместной интерпретации, тем легче устанавливается прочный контакт исполнителей со слушателями, тем радостнее эстетическое сопреживание во время концерта. Следовательно, полнее достигается конечная цель любой ансамблевой работы – донести до слушателя исполняемую музыку во всем богатстве ее идей и красок⁵.

Тема 7. Учебный и концертный репертуар

Воспитание творческого коллектива – это сложный и длительный процесс, включающий в себя множество аспектов, где основополагающее значение играет репертуар. В подборе репертуара должны быть определены как стратегия развития камерного ансамбля, так и формирование оригинального творческого почерка. Правильная репертуарная политика позволит творческому коллективу избежать одноплановости в жанровой принадлежности и откроет возможности по реализации всего исполнительского потенциала коллектива, позволит в полном объеме развиваться ему многогранно, ярко и, главное – соответствовать своему предназначению: формированию эстетического и художественного вкуса как у исполнителей, так и у слушателей.

⁵ При подготовке раздела использовались материалы:

Фирсова, А. В. Организация работы камерного ансамбля / А. В. Фирсова, Н. А. Иванова // Педагогическое мастерство : материалы VIII Междунар. науч. конф. (Москва, июнь 2016 г.). – М. : Буки-Веди, 2016. – С. 46–49. – URL: <https://moluch.ru/conf/ped/archive/191/10638/> (дата обращения: 10.08.2025);

Горлянская, И. В. Самостоятельная работа в классе камерного ансамбля / И. В. Горлянская // Современный научный потенциал - 2016. – URL: http://www.rusnauka.com/8_SNП_2016/MusicaAndLife/1_209087.doc.htm. (дата обращения: 12.10.2025).

Формирование репертуара определяет репетиционную деятельность коллектива и отталкивается от необходимости реализации ряда организационных, учебно-воспитательных и творческих задач.

Репертуар делится на учебный и концертный. Также в работе с камерным ансамблем используется репертуар для чтения с листа музыкального материала для развития музыкального кругозора Учебный репертуар направлен на совершенствование исполнительских навыков, выработку исходных эстетических позиций у участников камерного ансамбля. Концертный же репертуар должен обладать целым рядом дополнительных качеств, способствуя решению широких художественно-исполнительских и социально-педагогических задач.

Публичное выступление – это завершающий этап репетиционной работы, выраженный в исполнении музыкальных произведений перед публикой. Концертное выступление учебного камерного ансамбля связано со всем учебно-воспитательным процессом и является своеобразным экзаменом на художественную зрелость коллектива. Что же касается профессионального коллектива, то его выступление является демонстрацией профессионализма как самого камерного ансамбля, так и его руководителя. Необходимость концертной деятельности любого коллектива, в том числе и профессионального, давно доказана самой жизнью, так как для музыкантов концертные выступления всегда являются большим стимулом в их творческом развитии.

Рассмотрим главные принципы, на которые следует опираться при выборе программы для камерного ансамбля:

1. Принцип художественной ценности.

Произведения, исполняемые камерным ансамблем, должны обладать высокими художественными качествами, так как в процессе работы над ними решаются задачи художественного и эстетического воспитания участников коллектива.

2. Принцип доступности

При отборе репертуара необходимо учитывать качественный состав исполнителей. Объем и степень сложности произведений должны соответствовать возрасту, исполнительским возможностям, уровню музыкальной подготовки, количеству репетиционных часов в течение семестра.

3. Принцип постепенности усложнения произведений

Необходимо, чтобы работа над музыкальным материалом велась последовательно. Грамотно подобранный репертуар развивает исполнительские и музыкально-слуховые навыки. В программу можно включить произведения с опережающей степенью трудности, с тем чтобы активизировать камерно-

ансамблевые умения. Но таких сочинений должно быть ограниченное количество, так как ансамбль должен работать над репертуаром, входящим в его концертно-исполнительскую деятельность.

4. Принцип стилистического разнообразия

Камерному ансамблю важно иметь в репертуаре произведения разных форм и жанров, принадлежащих различным эпохам и композиторским школам. Опыт работы показывает, что основой репертуара камерного народно-инструментального ансамбля являются произведения следующих стилистических групп:

- образцы классического музыкального наследия (в том числе произведения крупной формы, музыка западных и русских классиков, сочинения белорусских композиторов);
- народные обработки;
- произведения современных авторов;
- эстрадные композиции.

5. Принцип театрализации

Сущность театрализации музыкального произведения заключается в закономерном стремлении уничтожить статичную форму камерного ансамбля и дополнить динамику музыкального содержания динамикой сценической, зрелищной выразительности.

Руководитель ансамбля в начале учебного года планирует концертные и конкурсные выступления коллектива. Репертуар формируется с учетом предстоящих концертных выступлений (участие в конкурсах, фестивалях, юбилейных датах, отчетных концертах).

В исполнительской практике существуют две основные формы выступлений: сольный концерт и участие в сборном концертном проекте.

Программа для сольного концерта предполагает определенную драматургию, выражющуюся в контрастности, темповом и жанровом разнообразии, месте кульминации и финала. При составлении концертных программ следует опираться на следующие принципы, существующие в концертно-сценической практике:

1. Хронологический (старинная музыка, классика, народная музыка, современные композиции);
2. Жанровый (зарубежная музыка, русская классика, сочинения современных композиторов, народные обработки, эстрадные композиции и др.).

В репертуаре камерного ансамбля должно быть одно-два произведения сверх объявленной программы, исполняемые в finale концерта по просьбам слушателей.

Программа выступления камерного ансамбля в сборном концерте состоит, как правило, из нескольких сочинений, продолжительностью не более 8-10 минут. Порядок исполнения произведений может выстраиваться по хронологическому, тематическому и контрастному принципам.

Одной из важных сторон деятельности камерного ансамбля является участие его в фестивалях, конкурсах. Успех выступления в таких мероприятиях по многом зависит и от грамотно выстроенной программы. При подготовке к конкурсу необходимо ознакомиться с условиями его проведения, требованиями к конкурсному выступлению для заявленной номинации. В процессе выбора репертуара, нужно соблюдать следующие рекомендации:

1. Не включать в конкурсную программу однотипные по характеру и стилю сочинения.
2. Необходимо выстроить драматургию конкурсного выступления.
3. При исполнении произведения современного композитора, нужно убедиться, что не нарушаются его авторские права.

Вопрос формирования репертуара всегда был одним из главных в творчестве камерного ансамбля. Он требует длительной, кропотливой, целенаправленной работы, художественно-творческого самосовершенствования⁶.

Тема 8. Концертная деятельность участников камерного ансамбля

Публичное выступление является итогом работы камерного ансамбля. На концерте музыканты несут ответственность перед слушателями, перед авторами произведений, перед самими собой и перед преподавателем или руководителем коллектива.

Поведение музыканта на эстраде, самочувствие во время игры, реакция на отношение слушателей – это выявляется у каждого по-своему. Чрезвычайно различны и формы подготовки к концертным выступлениям, характеризующиеся глубоко индивидуальным подходом. Так С. Рихтер рассказывал: «Многим кажется, что пианист должен быть окончательно готовым к концерту за пять дней. А я считаю, что я все время должен играть. Последнее время я всегда занимаюсь в день концерта и порядочно: часов по

⁶ При подготовке раздела использовались материалы:

Волоткович, В. М. Закономерности использования жанровых особенностей оркестровых партитур в концертно-исполнительской практике Беларуси / В. М. Волоткович // Матэрыялы XX Міжнародных Кірыла-Мяфодзіеўскіх чытанняў, прысвячаных Дням славянскага пісьменства і культуры (Мінск, 20–23 мая 2014 г.) / Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў. – Мінск, 2014. – С. 56–59.

Жукова, Е. Ю. Основные принципы формирования репертуара для дисциплины «Вокальный ансамбль» в вузе / Е. Ю. Жукова // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. – 2021. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osnovnye-principy-formirovaniya-repertuara-dlya-distsipliny-vokalnyy-ansambl-v-vuze> (дата обращения: 12.07.2025).

шесть. Проигрываю отдельные места, куски. Проигрываю, главным образом, “по-настоящему”. Это очень помогает. Только не нужно играть целиком всю вещь, чтобы не испортить ее. Играю я всегда что-нибудь из того, что буду играть на концерте. Другого никогда не играю».

Совершенно иначе протекала подготовка к концерту у Г. Г. Нейгауза. «Я замечаю за собой, говорит он, – что когда я много занимаюсь перед концертом, то я иногда играю хуже... В самый день концерта я должен лишь немного потренироваться, а потом отдохнуть, погулять, заняться какими-нибудь делами, может быть совершенно не имеющими отношения к музыке, и тогда отправляюсь на концерт. В день концерта я поигрываю часа полтора – два. Иногда медленно просматриваю программу концерта, проверяя, проигрываю совершенно бездушно. Очень часто я не трогаю перед концертом тех вещей, которые буду играть, повторяю другие вещи».

Как мы видим, в подготовке к публичному выступлению могут быть востребованными принципиально разные подходы. Тем не менее, универсальными представляются следующие советы: не переутомляться в день выступления, не играть много на инструменте, не совершать никакой изнурительно работы – психической и физической. Если концерт вечером, перед ним желательно хоть немного отдохнуть. Вместе с тем не следует резко менять привычный режим, так как это может неблагоприятно отразиться на состоянии нервной системы.

Особенно сложные задачи возникают, когда камерному ансамблю приходится готовить к выступлению не одно произведение, а целую концертную программу. Прежде всего, трудно достигнуть того, чтобы вся она одновременно находилась в готовности к требуемому сроку. Часто некоторые сочинения оказываются «сырыми», недоработанными, к другим ансамбль уже потерял интерес и начинает играть их все хуже и хуже. В результате последние дни перед выступлением протекают в крайне нервной обстановке – что-то наспех доучивается, где-то срочно ставятся «заплатки». Во избежание этого следует так планировать работу над программой, чтобы самые трудные ее номера были подготовлены заранее. Так, например, полифонические произведения, сочинения крупной формы, пьесы виртуозного характера полезно выучить заблаговременно и дать им некоторое время «отлежаться». Этого требуют подлинные «сюрпризы» публичного исполнения: каприсы памяти, технические срывы. Того же требует полная самоотдача творчеству.

Исполнение программы целиком требует устойчивости внимания. Достигнуть этого помогает неустанная забота о внутренней логике музыкального развития, стремление возможно ярче воплотить слышимый внутренним слухом звуковой образ. Устойчивость внимания, подобна

физической выдержке, также необходимой при исполнении программы, вырабатывается в процессе тренировки не только на эстраде, но и в период подготовки к выступлению. Перед концертом важно иногда проигрывать программу во время самостоятельных занятий, среди друзей и знакомых, поскольку уязвимые места рельефно очерчены уже при первом выступлении. Участники камерного ансамбля должны научиться целостно охватывать программу. Надо «слепить» ее форму, ощутить взаимосвязь входящих в нее сочинений.

Удачные выступления – это наличие сосредоточенности, которая «отмыкает» проблему эстрадного волнения. С проблемой концертного волнения сталкивается каждый человек, имеющий отношение к музыке, будь то музыкант-исполнитель, практикующий педагог или ученик. Выступления на эстраде занимают и зрителя, который рассматривает исполнительское искусство не только в слуховом, но и в зрелищном аспекте. Феномен эстрадного исполнения и сопутствующего ему волнения находится в зоне пристального внимания ученых – нейрофизиологов, психиатров, психологов, музиковедов.

Безусловно, отсутствие опыта выступлений в камерном ансамбле придает особое волнение, мешая сразу показать свои творческие достоинства. Необходимо умение «взять себя в руки», проявив волю. В данной ситуации может помочь чувство ответственности за ансамбль.

Я. Хейфец справедливо замечал, что для концертанта нужны «сердце матадора и выдержка йога».

Ф. Шаляпин подчеркивал: «Не волнуются только покойники и полные болваны».

Б. Рейнгбалльд указывала: «Эстрада правдива, потому и жестока. Она открывает талант, но и беспощадно обнажает бесталанность. Каждое следующее выступление отличается от предшествующего. Меняются исполнительские ощущения, меняется степень и качество волнения. А, как известно, психологическое состояние во время выступления оказывает влияние не только на эмоциональные проявления, но и на физические действия.

Г. Г. Нейгауз замечал: «Концертное исполнение больше, чем любой вид художественной деятельности, подвержено власти мгновения, потому-то он – самый ответственный, самый, может быть, “опасный”».

На сцене, как правило, происходит деформация соотношения мысленного представления и реального воспроизведения музыкального материала. Зачастую во время концерта ускоряется темп, меняется динамика и пр. Порой участник камерного ансамбля не в состоянии объективно оценить свое выступление, причем иногда, находясь в прострации, оценивает результат с точностью до

«наоборот». К тому же иногда ансамблисты заняты, в первую очередь, своей партией, не обращая должного внимания на партнера. Д. Ф. Ойстах считал, что при работе над произведением «надо переиграть все возможные смыслы, надо изучить все варианты, испытать все пути, тогда только на эстраде можно отдаваться процессу интерпретации и получить необходимую свободу. Ведь на эстраде я из-за волнения буду шататься, мне нужен широкий протоптанный путь, а не узкая тропинка, на которой я могу упасть».

Поскольку исполнительские ощущения во время концерта меняются, то «процесс звукового развертывания» для участников камерного ансамбля в большой мере основывается на музыкальной интуиции, которая является качеством врожденным. Стопроцентного результата в развитии антиципации добиться невозможно, однако положительная динамика имеет место, развиваясь вместе с практикой камерного исполнения и концертных выступлений в ансамбле.

Совместное музицирование воспитывает артистизм и сценичность. Уверенное исполнение инициирует желание новых выступлений. Отсутствие творческого контакта с партнером по ансамблю, неудачное выступление не способствует желанию концертировать. Однако отрицательный результат – тоже опыт. А для музыкантов с устойчивой психикой неудачное выступление может стать стимулом для совершенствования собственных умений. Чтобы потери стали минимальными, необходимо заранее позаботиться о максимальном удобстве во время выступления. Досадные мелочи: неудобный стул, свет, попадающий в глаза или, наоборот, недостаточное освещение, масса, на первый взгляд, незначительных деталей, которые мешают и отвлекают от исполнения, – могут доставить неприятности и повлиять на результат.

Профессиональные артисты уделяют пристальное внимание предконцертному режиму. Так, Н. К. Метнер настраивал себя психологически, разумно распределял время для работы и отдыха и даже продумывал рацион питания. Иногда часто достаточно выспаться, чтобы комфортно чувствовать себя на сцене.

Известно: чем больше «обыгрываешь» программу, тем увереннее чувствуешь себя на сцене. На репетициях желательно отработать все действия, «вплоть до улыбки», ибо из мелочей складывается общее впечатление об исполнении. Этика и эстетика эстрадного выступления, (иными словами – концертный этикет) являются составными частями сценического образа. Часто отрицательную реакцию вызывает неумение вести себя на эстраде, нелепые движения, неопрятная одежда или прическа. Визуальный образ накладывается на слуховое впечатление и создается единая, не всегда благоприятная картина. Экспериментально доказано, что можно получить информацию об

исполнительском почерке музыканта лишь с помощью наблюдения. Все же, внешняя сторона выступления не должна заслонять художественной составляющей сценического процесса. Репетиции необходимы и в целях обретения акустического удобства. Ведь контакт партнеров должен быть постоянным и непосредственным, а если партнеры по камерному ансамблю плохо слышат друг друга, то это становится дополнительным раздражающим фактором.

Важным моментом при концертном исполнении является адекватная реакция на возможные недоразумения во время выступления. Не только техническое несовершенство, случайные ограхи, но и замена инструмента или звуковая «яма» выбивают исполнителя из творческой колеи. Особенно важно «держать себя в руках» при камерно-ансамблевом исполнении, где ошибка может дорого стоить двоим. Здесь проявляется характер и воля исполнителей. Собранность, стремление к созданию целостного образа, выступление «на одном дыхании» без повторений и исправлений, ответственность не только за себя, но за ансамбль в целом – эти качества нужно воспитывать в себе и партнере по ансамблю.

Ожидание положительной реакции публики, мысленная концентрация на производимом сиюминутном впечатлении или результате зачастую приводит к провалам. Великий педагог Н. И. Голубовская учила: «Забудь обо всем, нет ни публики, ни эстрады. Помни, что ты имеешь счастье играть хорошую музыку и должна сыграть ее как можно лучше. Обращайся к слушателю мысленно: какая чудесная музыка, – а не так: как хорошо я играю».

Создать благоприятные психологические условия для выступления помогает мотивация. С помощью верной мотивации можно снять излишнее психологическое напряжение, что поможет освободиться от исполнительских ограничений. В формировании верной мотивации могут помочь увлеченность ансамблевым творчеством, стремление к выполнению совместных задач, сосредоточение на творческом слиянии. Преодоленные в концертных условиях страхи, физическая и психологическая скованность, технические и ансамблевые трудности – это лучшая мотивация для дальнейших успешных выступлений. Подчеркивая важность концертного опыта для становления музыканта, И. Гофман резюмировал: «Публичная игра не только хороший стимул к дальнейшим успехам; она дает нам весьма точную оценку наших способностей и недостатков и тем самым указывает путь к совершенствованию»⁷.

⁷ При подготовке раздела использовались материалы:

Равчева, Н. А. Эстрадное выступление как способ развития творческих способностей учащихся-концертмейстеров / Н. А. Равчева // Мир науки, культуры и образования. – 2013. – № 2 (39). – С. 71–73.

Непрелюк, Л. Б. Психологические аспекты подготовки музыканта к публичному выступлению / Л. Б. Непрелюк // Наука, образование и культура. – 2018. – № 7 . – С. 42–47.

3. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

3.1. Методические рекомендации по организации учебного процесса и самостоятельной работы по учебной дисциплине «Камерный ансамбль»

Камерный ансамбль является одной из наиболее перспективных форм ансамблевого исполнительства. Небольшому по составу народно-инструментальному коллективу подвластна широчайшая сокровищница мировой музыкальной литературы, в том числе камерно-инструментальной и оркестровой.

Существуют камерные ансамбли разных составов, как однородных, так и смешанных. По сравнению с более многочисленными по составу ансамблями камерный более мобилен, также его проще организовать с позиции совместимости технико-исполнительских и психологических характеристик участников, в том числе в ракурсе реализации общих целей, а также подбора репертуара, соответствующего уровню развития каждого участника камерного состава. Следует, тем не менее, отметить, что в профильных учреждениях образования комплектование составов камерных ансамблей зачастую происходит формально, без учета индивидуальных особенностей студентов.

Игра в камерном ансамбле имеет свои специфические сложности. Поскольку камерный ансамбль является самой малой ансамблевой формой, каждая партия всегда на виду у слушателя и один исполнитель не может «спрятаться» за другого. Даже самый незначительный сбой в игре одного из ансамблистов, сразу слышен и намного снижает общий уровень игры всего ансамбля. Следовательно, в камерном ансамбле, в отличие от более многочисленных ансамблей, партнеры должны быть приблизительно равноценными по профессиональному уровню. Однако и в таком малом коллективе тоже должен быть лидер. Так, например, один из участников камерного ансамбля должен указывать на моменты начала и окончания звучания, регулировать силу звучания, музыкальное дыхание, темп и др.

Каждый участник камерного ансамбля должен обладать рядом важных психологических качеств, одно из которых многоплоскостное внимание. Важно распределять внимание не только между двумя руками (для аккордеониста или баяниста) или партии соло и аккомпанемента (для исполнителей на струнных народных музыкальных инструментах), но и относить его к другому участнику ансамбля, воздействовать его не только относительно звукового баланса, но и касательно ансамблевой игры. Весьма важным качеством является готовность к неожиданностям со стороны партнера по камерному ансамблю, поскольку

сценические «сюрпризы» требуют особой гибкости и мгновенной реакции. Поэтому важнейшими качествами участников камерного ансамбля являются мобильность, быстрота и активность реакции, а также воля и самообладание. Чем дольше существует камерный ансамбль, тем больше появляется таких скоординированных моментов исполнения, когда в процессе исполнения произведения создается впечатление единого целого. Участникам камерного состава следует не только свободно владеть своей партией, но и отчетливо представлять партию своего партнера. Это значительно расширяет горизонт видения и понимания нотного текста всеми участниками камерного состава. Возникает настолько органичное единство, когда ощущения каждого ансамбlistа сливаются в единое живое ансамблевое искусство.

Самостоятельная работа по учебной дисциплине «Камерный ансамбль» включает в себя: изучение ансамблевых партий и создание переложений музыкального материала. Систематизировать данную работу можно путем методического анализа, изучения учебных, методических и научных публикаций из перечня основной и дополнительной литературы, ансамблевых партитур.

Несомненную пользу в улучшении качества самостоятельной подготовки принесет просмотр и анализ аудио и видео материалов, а также посещение концертов мастеров ансамблевого искусства, с дальнейшим обсуждением исполненной программы и анализом особенностей исполнительского стиля. Огромным стимулом самостоятельной работы является личное участие в концертных и конкурсно-фестивальных мероприятиях.

Непосредственно самостоятельная работа по подготовке программы должна строится по следующему алгоритму:

- зрительное изучение партии, эскизное проигрывание;
- выбор аппликатуры, ее фиксация в нотах (при необходимости);
- работа над нотным текстом;
- выбор средств исполнительской выразительности, определение характера их применения;
- изучение партий других участников камерного ансамбля в ракурсе включения собственной игры в общее ансамблевое звучание;
- создание художественной интерпретации в камерном ансамбле.

Рекомендации по организации работы в камерном ансамбле очень индивидуальны, поскольку связаны с особенностями каждого студента и коллектива в целом. Для выбора оптимального режима самостоятельных занятий в классе камерного ансамбля можно предложить следующие универсальные рекомендации, предложенные в ряде учебно-методических источников:

- никогда не занимайтесь на расстроенных инструментах;
- внимательно изучайте текст произведения зрительно, проиграйте его эскизно;
- проставьте, где требуется, аппликатуру, ищите лучшие и наиболее удобные варианты аппликатуры, делайте при этом пометки карандашом в нотах;
- не играйте слишком громко: это притупляет слух и внимание, снижает продуктивность работы, затрудняет работу над синхронностью звучания;
- не позволяйте себе быть невнимательным во время проведения репетиции;
- вырабатывайте умение сосредоточиваться даже в самых сложных условиях, это поможет концентрировать внимание при исполнении произведения во время концертного выступления;
- постоянно вырабатывайте навыки слухового самоконтроля, требовательности и самокритичности;
- старайтесь преодолевать технические трудности спокойно, проявляя выдержку и владение собой;
- следите за посадкой и постановкой. Помните: если они неправильные, дыхание будет затруднено, кровообращение нарушено, а это негативно отразится на работе головы и сердца;
- воспитывайте свою волю, даже ту работу, которая не совсем нравится, старайтесь исполнять добросовестно, старайтесь быть настойчивыми в достижении поставленной цели, преодолевайте исполнительские трудности;
- не играйте недоученное произведение излишне эмоционально, это нерациональная тратка жизненных сил. Подключайте эмоции на последнем этапе работы над произведением, когда текст и техническое состояние доведены до совершенства;
- выясните, какой вид памяти у вас наиболее развит (образно-слуховой, эмоциональный, конструктивно-логичный, моторно-двигательный, зрительный), используйте это качество при заучивании и исполнении своей партии в ансамблевом исполнительстве;
- научитесь экономно и рационально использовать рабочее время. Страйтесь заниматься, учитывая индивидуальные особенности, жизненный ритм и внешние условия;
- не переутомляйтесь эмоционально и физически перед началом репетиции и особенно перед концертным выступлением;
- не целесообразно бесконечно проигрывать произведения перед выступлением, даже если кажется, что что-то еще возможно улучшить;

- чтобы больше сосредоточиться на тех исполнительских задачах, которые ставились на репетициях, желательно иметь как можно меньше контактов и взаимодействий, которые могут ухудшить эмоциональное состояние участников коллектива;
- на концертное выступление надо выходить в хорошем, приподнятом настроении с мыслями о том, что вы хотите «сказать» слушателям.

3.2. Примерный репертуарный список

1. Альбенис И. Астурия.
2. Альбинони Т. Адажио.
1. Андреев В. Вальс-экспромт. Вальс «Грезы».
2. Бах И.С. Бурре.
3. Бах И.С. Концерт для 2-х мандолин Соль-мажор.
4. Бах И.С. Сюита для флейты си-минор.
3. Безенсон А. Лента Мебиуса.
5. Бельман Л. Готическая сюита.
6. Беляев А. Музыкальный коллаж.
7. Беляев А. Приношение А.Пьяццолле.
8. Беляев А. Старый рэгтайм.
9. Боккерини Л. Менуэт.
- 10.Бонпорти Ф. Концерт Ре-мажор.
- 11.Брамс И. Венгерский танец №2.
- 12.Брамс И. Венгерский танец №5.
4. Бубен В, Федорук В. Ирландский танец.
5. Бубен В, Федорук В. Скандинавская шутка.
6. Бубен В, Федорук В. Фестиваль-румба.
- 13.Будашкин Н. Родные просторы.
- 14.Быков В. Обр. укр. нар. песни «Распрягайце, хлопцы коней».
- 15.Венявский Г. Мазурка.
- 16.Вивальди А. Концерт для мандолины с гитарой.
- 17.Вивальди А. Концерт ля-минор.
- 18.Вивальди А. Концерт ре-минор в стиле мадригала.
- 19.Вивальди А. Концерт ре-минор.
- 20.Гедике А. Бурре.
- 21.Гедике А. Вальс.
- 22.Гедике А. Песня веретена.
7. Глебов Е. Адажио.
8. Глебов Е. Веселый танец.
9. Глебов Е. Лирическая.
- 10.Глебов Е. Полесская сюита.
- 11.Глебов Е.Кадриль “Сустрэча” из к-ф “Леташняя кадрыля”.
- 12.Глубоченко В. Интермеццо.
- 13.Глубоченко В. Паверце, дзеванькі.
- 14.Глубоченко В. Попурри на темы лирических песен ВОВ.
- 23.Городовская В. Памяти Есенина.

- 15.Гром В. Чарнічкія найгрышы.
- 16.Дитель М.-Гладков Е. Коробейники.
- 17.Друкт А. Балбатухі. Гарэзлівый прыпейкі.
- 18.Ермоченков Г. Белая бярозы Беларусі.
- 19.Ермоченков Г. Интермеццо.
- 20.Жинович И. Белорусские танцы.
- 24.Журбин А. Концертная бурлеска.
- 21.Захлевный В. Успамін.
- 25.Зацепин А. Рынок.
- 22.Зеневич В. Детские мечты.
- 26.Золотарев В. Рондо-капричиозо.
- 27.Ибер Ж. Маленький беленький ослик.
- 23.Иванов В. Адажио.
- 24.Иванов В. Вяртанне да спадчыны.
- 25.Иванов В. Спей дубрау.
- 26.Иванов В. Танец.
- 27.Клеванец А. Весна.
- 28.Корелли А. Concerto-grosso.
- 29.Кукузенко Ю. Сюита-шутка «Путешествие серого козлика или Сон в летнюю ночь».
- 30.Купревич А. Тульский самовар.
- 28.Куприяненко В.-Гладков Е. Весялухі.
- 29.Курьян В. На перекрестке.
- 30.Лонский И. Vivat gitar.
- 31.Лученок И. Березка.
- 32.Лученок И. Мой родны кут.
- 33.Лученок И. Успамін.
- 31.Малыгин Н. Прогулка по набережной.
- 32.Марецкий Н. Венециансакий карнавал.
- 33.Мартынов Б. Вальс памяти В.Высоцкого.
- 34.Мартынов Б. Знакомая мелодия.
- 35.Мартынов Б. Молдавские наигрыши.
- 36.Марчелло А. Концерт Фа-мажор.
- 37.Мендельсон Ф. Скерцо.
- 38.Миллер Г. Лунная серенада.
- 39.Норбакк П. Восточная фантазия.
- 40.Оржеховски Е. Солнечные очки.
- 41.Пешков Ю. Сюита «Ретро».
- 42.Подгорный В.Фантазия на темы песни Д.Гершвина «Любимый мой».

43. Сарасате П. Наварра.
44. Семенов В. Болгарская сюита.
34. Серебренников В. Еврейская сюита.
35. Сирота Н. Смаргонская кадрыля.
36. Смольский Д. Адажио “Сымон-музыка”.
45. Смольский Д. Обр.б.н.п. «Кацілася чорна галка».
37. Смольский Д. Протяжная.
46. Трофимов В. Полкис.
47. Трофимов В. Утушка в латинской Америке.
38. Туренков А. Романс. Мелодия.
48. Тювери Д. Пикколина.
49. Ушаков В. Крутится, вертится.
50. Фибих Э. Поэма.
51. Фоугетти П. Соната Ми-мажор.
52. Фролов И. Шутка-сувенир.
53. Фросини П. Веселый кабальеро.
54. Хейда Т. Импровизация-дикси.
55. Цыганков А. «Старогородская сюита».
56. Цыганков А. Мой муженька.
57. Цыганков А. Обр.р.н.п. «Перевоз Дуня держала».
58. Цыганков А. Экспромт в стиле кантри.
39. Чуркин Н. Белорусская полька.
59. Шалов А. Шуточная.
60. Шендерев А. Мекки-мессер.
40. Шлег Л. Благовест.
61. Шнитке А. «Сюита в старинном стиле».
62. Шостакович Д. Вальс.
63. Шостакович Д. Прелюдия.
41. Шпенев А. Иллюзия.

4. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

4.1 Контроль и учет результатов учебной деятельности

Основными формами учета успеваемости обучающихся являются: поурочный контроль, зачет, а также академические концерты и публичные выступления. По итогам проверки успеваемости по окончанию учебной дисциплины выставляется отметка о сдаче зачета с занесением ее в ведомость учебной группы и зачетную книжку.

Поурочный контроль носит стимулирующий характер и ориентирован на поддержание учебной дисциплины, усиление ответственности за качественную подготовку домашнего задания и правильную организацию самостоятельной работы. Поурочный контроль осуществляется руководитель камерного ансамбля, отражая в отметках достижения обучающихся, темпы их продвижения в освоении материала, качество выполнения заданий и т.д. Контрольные уроки проходят в виде академических концертов. Исполнение программы может оцениваться словесно-содержательной характеристикой («зачтено» или «не зачтено»).

Для выступления на каждой из форм контроля студент должен подготовить к исполнению программу, объем которой определяется программными требованиями. Академические концерты и зачет проводятся с приглашением комиссии. Обязательным условием является методическое обсуждение результатов выступления обучающегося, а также камерного ансамбля в целом, которое должно носить аналитический, рекомендательный характер, отмечать успехи и перспективы развития. Участие в открытых концертах, фестивалях и конкурсах по решению кафедры может приравниваться к выступлению на академическом концерте.

Таким образом, контроль учебной деятельности обучающихся по учебной дисциплине «Камерный ансамбль» осуществляется с помощью следующих форм диагностики:

- исполнение музыкальных произведений;
- обсуждение исполнения музыкального произведения на занятии;
- видеозапись исполнения музыкального произведения;
- анализ видеозаписи участниками ансамбля;
- контрольный урок;
- академический концерт;
- зачет.

Рекомендуемая форма текущей аттестации – академический концерт.

Программные требования для дневной формы получения образования

7 семестр – 4 разнохарактерных произведения (в том числе эскизно).

8 семестр – 4 разнохарактерных произведения (в том числе эскизно).

Примерный репертуар

Однородный струнный состав

Вариант 1

1. И.С.Бах. Концерт для 2-х мандолин Соль-мажор 1ч.
2. Д.Смольский. Протяжная.
3. А.Купревич. Тульский самовар.

Вариант 2

1. Ф.Бонпорти. Концерт Ре-мажор.
2. Г.Ермоченков. Белыя бярозы Беларусі.
3. В.Быков. Обр. укр. нар. песни «Распрягайце, хлопцы коней».

Однородный состав баян-аккордеон

Вариант 1

1. В.Семенов. Болгарская сюита 2,3ч.
2. Т.Альбинони. Адажио.
3. В.Бубен, В.Федорук. Фестиваль-румба.

Вариант 2

1. Л.Бельман. Готическая сюита. 3,4ч.
2. И.Лученок Мой родны кут
3. Е.Оржеховски. Солнечные очки.

Смешанный состав

Вариант 1

1. А.Вивальди. Концерт для мандолины с гитарой.
2. В.Куприяненко-Е.Гладков. Весялухі.
3. А.Цыганков. Обр.р.н.п. «Перевоз Дуня держала».

Вариант 2

1. И.С.Бах. Сюита для флейты си-минор 1, 2ч.
2. В.Иванов. Вяртанне да спадчыны.
3. А.Зацепин. Рынок.

4.2 Проблемное поле заданий для управляемой самостоятельной работы

В учебном плане учебной дисциплины «Камерный ансамбль» предусмотрена управляемая самостоятельная работа обучающихся по изучаемым темам, что ориентировано на формирование умения применять полученные теоретические знания в практической камерно-инструментальной деятельности. Такая работа предусматривает самостоятельное изучение вопросов в области камерно-ансамблевого исполнительства, изучения ансамблевых партитур, подготовку заданий.

Задания рекомендуется делить на три модуля, включающие задачи профессионально направленного содержания:

– задания, формирующие достаточные знания по изученному учебному материалу на уровне узнавания: контрольный урок, на котором обучающийся должен ответить на вопросы в области выразительных и технических возможностей народных инструментов, входящих в состав камерных ансамблей; проанализировать (теоретический и исполнительский метод анализа репертуара) предложенное произведение, показав знание специфики достижения в камерном ансамбле синхронности и звуковой перспективы, динамического баланса, темпо-ритмической свободы, фразировки, артикуляционно-штриховой техники (Тема 2. Навыки игры в камерном ансамбле как комплекс средств исполнительской выразительности);

– задания, формирующие компетенции на уровне воспроизведения: контрольный урок, к которому обучающийся должен подготовить самостоятельно выученные ансамблевые партии, продемонстрировав владение средствами исполнительской выразительности, необходимыми для грамотной интерпретации нотного текста (Тема 5. Самостоятельная работа над ансамблевыми партиями);

– задания, формирующие компетенции на уровне применения полученных знаний: академические концерты (2-3 разностилевые произведения), наглядно демонстрирующие у обучающихся знание этапов работы и специфики отбора репертуара, умений применять теоретические знания в практической деятельности, в том числе формировать концертный репертуар, организовывать работу камерного ансамбля, слышать все партии и т.д.; овладение методами и приемами, слуховым контролем в управлении камерным ансамблем и соответствующими средствами выразительности (Тема 7. Учебный и концертный репертуар; Тема 8. Концертная деятельность участников камерного ансамбля).

Перечень вопросов для самостоятельного изучения

1. Изучение и обсуждение работ О. Бычкова, А. Камаева, Е. Максимова, Н. Прошко, В. Старицкой и др. в области ансамблевого искусства.
2. Прослушивание и обсуждение записей белорусских и зарубежных камерных ансамблей различных составов.
3. Классическое музыкальное наследие в репертуаре камерных ансамблей. Особенности переложения сочинений И.-С. Баха, А. Вивальди, Л. Бельмана, К. Сен-Санса и др.
4. Современная музыка в репертуаре камерных ансамблей. Особенности переложения сочинений А. Белошицкого, А. Прибылова, В. Корольчука, С. Янковича и др.
5. Народные обработки в репертуаре камерных ансамблей. Особенности переложения сочинений А. Бызова, В. Грушевского, А. Шалова, С. Малиновского и др.
6. Эстрадные композиции в репертуаре камерных ансамблей. Эскизное изучение произведений В. Глубоченко, Р. Гальяно, В. Бубна и В. Федорука, А. Шпенева и др.
7. Изучение и анализ хрестоматий и сборников партитур для камерных ансамблей.

5. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ

5.1 Учебно-методическая карта

Номер темы	Название темы	Количество аудиторных часов		Форма контроля знаний
		Практические занятия	Количество часов управляемой самостоятельной работы	
1	2	3	4	5
	Введение	1		
1	Специфика исполнительства в камерном ансамбле	1		
2	Навыки игры в камерном ансамбле как комплекс средств исполнительской выразительности	4	1	Контрольный урок
3	Особенности работы над музыкальным произведением в камерном ансамбле	2		
4	Чтение с листа в камерном ансамбле	2		
5	Самостоятельная работа над ансамблевыми партиями	4	1	Контрольный урок
6	Проведение совместной репетиции	6		
7	Учебный и концертный репертуар	4	2	Академический концерт, зачет
8	Концертная деятельность участников камерного ансамбля	4	2	Академический концерт, зачет
Всего		28	6	

5.2 Основная литература

1. *Камаев, А. Ф. Народное музыкальное творчество : учеб. пособие для студентов музыкальных факультетов высших учебных заведений педагогической специализации / А. Ф. Камаев, Т. Ю. Камаева. – Изд. 4-е, стер. – СПб. ; Краснодар ; М. : Лань : Планета музыки, [2020]. – 186, [1] с.*
2. *Старикова, В. В Оркестровая и ансамблевая литература : учеб. пособие для студентов учреждений высшего образования по специальности "народное творчество (по направлениям)" / В. В. Старикова. – Минск : БГУКИ, 2021. – 116 с.*
3. *Немцева, О. А. Инструментальный ансамбль : учеб.-метод. пособие / О. А. Немцева, В. В. Старикова, Е. Н. Волынец ; М-во культуры Респ. Беларусь, Белорус. Гос. Ун-т культуры и искусств. – Минск : БГУКИ, 2024. – 174 с.*

5.3 Дополнительная литература

1. *Беларуская музыка XVI – XVIIстст.* :вучэб –метад. рэкам. для ігры ў ансамблі / Склад. Л.П. Касцюкавец. – Минск : БГК, 1990. – 37 с.
2. *Браудо, И. Артикуляция* / И. Браудо. – М. : Музыка, 1973. – 195 с.
3. *Бычков, О. В. Формирование ансамблевой техники музыканта-исполнителя: метод. рекомендации* / О. В. Бычков. – СПб. : С.-Петербург. гос. ун-т культуры и искусств, 2005. – 24 с.
4. Воронина, Т. А. О мастерстве ансамблиста : сб. науч. тр. / Т. А. Воронина. – Л. : Музыка, 1986. – 145 с.
5. *Гладков, Е. Совершенствование приемов звукоизвлечения и артикуляции при игре на белорусских цимбалах* / Е. Гладков. – Минск : Беларусь, 1976. – 95 с.
6. *Имханицкий, М. Новое об артикуляции и штрихах на баяне* / М.Имханицкий. – М. : Изд-во РАМ им. Гнесиных, 1997. – 44 с.
7. Камерный ансамбль. Педагогика и исполнительство : сб. ст. / ред.-сост. К. Х. Аджемов. – М. : Музыка, 1979. – 168 с.
8. *Липс, Ф. Искусство игры на баяне* / Ф.Липс. – М. : Музыка, 1982. – 160 с.
9. *Максимов, Е. Ансамбли и оркестры гармоник : пособие для руководителей самодеятельных коллективов* / Е. Максимов. – М. : Сов. композитор, 1979. – 176 с.
10. Методические рекомендации для оркестров и ансамблей народных инструментов / сост. Н. Прошко. – Минск : БГК, 1972. – 15 с.
11. *Мицуль, М. Артикуляция на белорусских цимбалах* / М. Мицуль. – Минск : МИК, 1985. – 15 с.
12. *Паньков, О. О работе баяниста над ритмом* / О. Паньков. – М. : Музыка, 1986. – 62 с.
13. *Прошко, Н. Методические рекомендации для оркестров и ансамблей народных инструментов* / Н. Прошко. – Минск : БГК, 1972. – 15 с.
14. *Ризоль, Н. Очерки о работе в ансамбле баянистов* / Н. Ризоль. – М. : Сов. композитор, 1986. – 225 с.
15. *Розанов, В. Русские народные инструментальные ансамбли* / В. Розанов. – М. : Музыка, 1972. – 120 с.

16. Смирнов, Б. Дирижерское-симфоническое искусство: музыкально-эстетические и социально-психологические аспекты / Б. Смирнов. – СПб. : Композитор, 2003. – 294 с.
17. Финберг, М. Я. Вопросы ансамблевого исполнительства : метод. рекомендации / М. Я. Финберг. – Минск : БГПУ, 1997. – 36 с.
18. Цыпин, Г. М. Психология музыкальной деятельности: проблемы, суждения, мнения / Г. М. Цыпин. – М. : Интерпракс, 1994. –384 с.