

**МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА
АКАДЕМИЯ МУЗЫКИ, ТЕАТРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ
КАФЕДРА СПЕЦИАЛЬНОГО ФОРТЕПИАНО И КАМЕРНОГО АНСАМБЛЯ**

Анатолий Лапикус, Юрий Махович

**ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ
КАМЕРНО-АНСАМБЛЕВОГО
ИСПОЛНТЕЛЬСТВА**

**Методическая разработка для специальностей:
Фортепиано, Оркестровые инструменты**

КИШИНЕВ

2014

ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ КАМЕРНО-АНСАМБЛЕВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА.

Методическая разработка для специальностей: Фортепиано, Оркестровые инструменты

АВТОРЫ: **АНАТОЛИЙ ЛАПИКУС**, и. о. профессора кафедры специального фортепиано и камерного ансамбля, Maestru în Arte Республики Молдова

ЮРИЙ МАХОВИЧ, и. о. профессора кафедры специального фортепиано и камерного ансамбля, Maestru în Arte Республики Молдова

**НАУЧНЫЙ
РЕДАКТОР:**

ЕЛЕНА МИРОНЕНКО, доктор искусствоведения, профессор кафедры Музыкаведения и композиции Академии музыки, театра и изобразительных искусств, Om Emerit Республики Молдова

РЕЦЕНЗЕНТЫ:

ТАТЬЯНА БЕРЕЗОВИКОВА, доктор искусствоведения, доцент, проректор по учебной работе Академии музыки, театра и изобразительных искусств

ВИКТОРИЯ ТКАЧЕНКО, доктор искусствоведения, доцент кафедры Музыкаведения и композиции Академии музыки, театра и изобразительных искусств

Рекомендовано к печати Ученым советом Академии Музыка, Театра и Изобразительных Искусств Республики Молдова.

Протокол № 2 от 14 марта 2014 года

Descrierea CIP a Camerei Naționale a Cărții

Лапикус, Анатолий. Махович, Юрий.

Психологические аспекты камерно-ансамблевого исполнительства. Метод. разработка для спец.: Фортепиано, Оркестровые INSTR. / Анатолий Лапикус, Юрий Махович; отв. ред.: Елена Мироненко; Акад. музыки, театра и изобразит. искусств; Каф. спец. фортепиано и камерного ансамбля. – Кишинев: Б. и., 2014

(Tipogr. "Primex Com"). – 28 p.

Bibliogr.: p. 26-27 (23 tit.). – 50 ex.

ISBN 978-9975-110-02-0.

CZU 785.7(076.5)

Л 24

© Академия Музыка, Театра и Изобразительных Искусств, 2014.

© Лапикус, Анатолий; Махович, Юрий, авторы

© Мироненко, Елена, научный редактор

ОГЛАВЛЕНИЕ

ОТ РЕДАКТОРА.....	4
ВВЕДЕНИЕ.....	5
1. АНСАМБЛЕВОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО И ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ КАЧЕСТВА ИСПОЛНИТЕЛЕЙ.....	6
2. ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ РЕПЕТИЦИОННОЙ РАБОТЫ И СЦЕНИЧЕСКОГО ВЫСТУПЛЕНИЯ.....	16
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	23
БИБЛИОГРАФИЯ.....	26

ОТ РЕДАКТОРА

Настоящее методическое пособие посвящено одному из наиболее важных аспектов ансамблевого музицирования, а именно — психологическим аспектам совместного исполнительства. Опираясь как на солидную теоретическую базу, так и на собственный богатый опыт камерного исполнительства, концертной деятельности, авторы настоящего труда синтезируют наиболее важные положения, касающиеся данной проблемы. Одним из положительных качеств работы является ее междисциплинарный характер, основанный на интеграции знаний самых разных наук — музыковедения, теории и истории исполнительского искусства, психологии творчества, педагогики. Авторы обращаются к таким категориям, как коммуникация, творческое сопереживание исполнителей, методы формирования профессионально-коммуникативных качеств музыкантов, вопросы эстрадного самообладания, коммуникативной креативности в классе камерного ансамбля и др.

Теоретические положения, сформулированные в работе, дополнены воспоминаниями и высказываниями выдающихся музыкантов-практиков — как пианистов, так и представителей других исполнительских специальностей. Чувствуется также отражение огромного исполнительского опыта, накопленного участниками фортепианного дуэта А. Лапикус – Ю. Махович, а также их деятельность в качестве исполнителей в рамках различных камерных составов.

Безусловно, важным моментом является и практическое измерение данного труда. Ознакомившись с ним, не только студенты, но и концертирующие музыканты, педагоги средних и высших специальных учебных заведений музыкального профиля получают ценную информацию и практические рекомендации о том, как строить отношения внутри камерного исполнительского коллектива, на что обращать внимание в процессе репетиций, как анализировать процессы, происходящие в ансамбле, как справляться с волнением или совершенствовать технику ансамблевой игры.

Материалы и выводы научно-методической разработки, написанной А. Лапикусом и Ю. Маховичем, имеют большую ценность для преподавателей таких дисциплин, как *Камерный ансамбль*, *Фортепианный дуэт*, *Концертмейстерское мастерство*, *Квартет*, *Инструмент*, *Методика преподавания инструмента*, *Педагогическая практика* и др.

ВВЕДЕНИЕ

Процесс музицирования в профессиональной культуре европейской традиции осуществляется двумя основными способами. Первый представляет собой сольное выступление исполнителя (без партнера, без аккомпанемента). Такой тип исполнения культивируется в достаточно ограниченных сферах музицирования, к которым относятся исполнительская деятельность пианистов, органистов, баянистов, аккордеонистов и др., а также в некоторых случаях и музыкантов, играющих на других инструментах (например, при исполнении произведений для струнных или духовых инструментов соло). Симфоническая же, оперная, камерно-инструментальная музыка требуют для своего воплощения творческого объединения музыкантов разных специальностей. Именно поэтому умение играть с одним или несколькими партнерами, ансамблевое мастерство являются важной стороной профессионализма исполнителей.

Обучение в классе камерного ансамбля высших учебных заведений музыкального профиля представляет собой чрезвычайно сложный и многогранный процесс. По словам А. П. Бородина, занятия в классе камерного ансамбля являются «одним из самых могущественных средств для развития музыкального вкуса и понимания» [18, с. 106]. Камерное исполнительство предъявляет к участникам процесса музицирования высокие требования. Как писал Б. Асафьев, «культура камерности требует от исполнителя превосходства интеллекта и строгой осмысленности, чтобы тем самым переводить музыку на высшие ступени познания, в область вневещественного, разумного содержания» [1, с. 220]. Обилие высокохудожественного репертуара, возможность самообучения студентов, необходимость более тесного профессионального и человеческого контакта студентов-пианистов между собой и со студентами других специальностей — все это определяет особую роль курса в становлении профессионального музыканта. Цель настоящей работы — разъяснить

студентам базовые понятия, касающиеся психологии ансамблевого исполнительства, дать читателям материал для размышления, способный помочь им проанализировать собственный опыт, свои ощущения и эмоции, а также оптимизировать процесс совместного музицирования и избежать типичных ошибок, свойственных начинающим музыкантам-ансамблистам.

1. АНСАМБЛЕВОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО И ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ КАЧЕСТВА ИСПОЛНИТЕЛЕЙ

Известно, что термин «ансамбль» имеет множество значений. Согласно определению, данному в Музыкальной энциклопедии, «Ансамбль (от франц. *ensemble* — вместе) — группа исполнителей, выступающих совместно. К ансамблям относят главным образом немногочисленные составы, в которых каждую партию исполняет один музыкант (так называемые камерные ансамбли: дуэт, трио, квартет, квинтет и др.). Существуют установившиеся инструментальные составы: фортепианный дуэт, струнный квартет, квинтет духовых инструментов и др.» [13, т. 1, с. 170].

Другое значение этого термина соответствует понятию «ансамблевого исполнения». Известно, что «искусство ансамблевого исполнения основывается на умении исполнителя соразмерять свою художественную индивидуальность, свой исполнительский стиль, технические приёмы с индивидуальностью, стилем, приёмами исполнения партнёров, что обеспечивает слаженность и стройность исполнения в целом» [13, т. 1, с. 170]. Третье значение термина соответствует «музыкальному произведению для ансамбля исполнителей. В зависимости от количества исполнителей различают дуэт, трио, квартет, квинтет, секстет, септет, октет, нонет, децимет» [13, т. 1, с. 170–171].

Прежде всего, ансамблевое музицирование отличается от сольного исполнения вкладом каждого участника: общий план, а также мельчайшие и разнообразные детали интерпретации суть результат раздумий, творческой

фантазии, технических возможностей не одного, а всех участников ансамбля. Этот общий замысел реализуется объединенными усилиями исполнителей.

«Процесс созревания художественного замысла, процесс его претворения в конкретных звуковых образах у ансамблиста и солиста различны. Если пианист-солист воспроизводит звучание пьесы в целом, то пианист-ансамблист — только звучание своей партии. Причем знание партии, даже отличное, еще не делает пианиста партнером. Он становится таковым только в процессе совместной работы с другим участником (или другими участниками) ансамбля» — утверждает А. Готлиб в своей книге «Основы ансамблевой техники» [7, с. 4].

Созидательная атмосфера камерного музицирования возникает лишь при наличии у музыкантов некоторых особых качеств. Помимо традиционных (музыкальность, техника исполнения, метроритмическое чувство и др.), исполнители-ансамблисты должны обладать особыми личностными качествами психологического свойства. Обратимся к более подробному их рассмотрению.

Пытаясь определить специфические исполнительские качества, которыми должен обладать исполнитель-ансамблист, уместно упомянуть сравнение, которое приводит А. Готлиб, разъясняя отличие талантливого рассказчика от талантливого собеседника: «для первого главным будет искусство говорить, для второго не менее важно искусство слушать. При совместном музыкальном исполнении равно необходимо и умение увлечь партнера своим замыслом, передать ему свое виденье музыкальных образов, убедить в правдивости и естественности своей интерпретации авторских указаний, и умение увлечься замыслом партнера, понять его пожелания, заинтересоваться и принять их, почувствовать своим — вжиться в них» [7, с. 5].

Как утверждает музыкант, если «предпосылками умения увлечь являются сила дарования музыканта, яркость замысла, рельефность показа, педагогические способности, то умение увлечься зависит от сходства

индивидуальностей, общности их воспитания, широты музыкального кругозора и, еще в большей степени, от эмоциональной отзывчивости, богатства воображения, гибкости исполнительского таланта, легко создающего несколько вариантов решения одной и той же художественной задачи» [7, с. 6]. Таким образом, в процессе камерного исполнения задействованы психологические свойства личности во всем их разнообразии. Именно они лежат в основе общения музыкантов друг с другом.

Взаимопонимание и согласие лежат в основе создания единого плана интерпретации. В цитируемой выше книге А. Готлиба используются два понятия: «исполнительское творческое переживание» и «творческое сопереживание исполнителей» [7, с. 6]. Опираясь на собственный опыт педагога, пианиста-ансамблиста, долгое время выступающего в составе фортепианного дуэта, музыкант говорит о нетождественности этих понятий: «При воплощении коллективно созданной интерпретации понятие «исполнительское творческое переживание» трансформируется в родственное ему, но не тождественное понятие «творческое сопереживание исполнителей». Естественное и яркое сопереживание возникает как результат непрерывного и всестороннего контакта партнеров, их гибкого взаимодействия и общения в процессе исполнения» [7. с. 6].

Как видно из предыдущего высказывания, слова «общение», «коммуникация» являются ключевыми в понимании интерпретации как коллективного феномена. Проанализируем определение общения, позаимствованное из «Большого психологического словаря»: «Общение (англ. *communication, intercourse, interpersonal relationship*) — взаимодействие двух или более людей, состоящее в обмене между ними информацией познавательного и/или аффективно-оценочного характера. Обычно общение включено в практическое взаимодействие людей (совместный труд, учение, коллективная игра и т. п.), обеспечивает планирование, осуществление и контролирование их деятельности. Вместе с тем общение удовлетворяет особую потребность человека в контакте с

другими людьми. Удовлетворение этой потребности, появившейся в процессе общественно-исторического развития людей, связано с возникновением чувства радости» [2, с. 308]. Термин «общение» использует и выдающийся русский режиссер и теоретик театра К. С. Станиславский, неоднократно подчеркивавший, что умение «общаться» с партнером является обязательным элементом актерского мастерства.

В практике камерного ансамблевого исполнительства общение проявляет себя в таких качествах, как включённость в общий исполнительский процесс, основательное изучение не только собственной партии, но и партий своих партнёров по ансамблю. На основе знания партитуры, понимания роли, функций, выразительных возможностей каждого инструмента, сочетания фоновых и рельефных планов возникает ощущение и понимание художественных интенций других музыкантов, особая чуткость к тому, как происходит процесс творческого взаимодействия. Сумма всех этих качеств и получила название «чувство ансамбля».

Как пишет Е. Лукьянова в своей диссертации «Формирование профессионально-коммуникативных качеств у студентов музыкально-исполнительских вузов в классе камерного ансамбля», «в процессе исполнения музыкальных произведений ансамблисты вступают в коммуникативные отношения средствами музыкального искусства не только с аудиторией, но и между собой. Таким образом, возрастание роли ансамблевого исполнительства в современном музыкальном искусстве повышает требования к коммуникативным качествам музыкантов» [12].

Камерный ансамбль — дисциплина, наиболее интенсивно развивающая коммуникативные качества музыкантов-исполнителей, так как по самой своей природе она предполагает межличностное общение музыкантов. В ансамбле общение возможно лишь при условии ясного и согласованного понимания всеми его участниками разносторонних, многоуровневых связей

отдельных партий, умения подчинить частности своего исполнения достижению общей цели.

Вместе с тем, согласование плана интерпретации еще не есть общение. Общение, непосредственное и действенное, возникает лишь в процессе реализации этого плана. Причем, внешняя реакция на задуманные ранее *accelerando* и *crescendo* также не создают общения. Активное восприятие живого чувства, выраженного с помощью этих и других нюансов, ответ на него, совместное музыкальное переживание — вот в чем суть общения. Музыкант-ансамблист должен уметь воспринимать чувства и мысли партнера каждый раз по-своему, по-новому, допуская некоторые импровизационные отклонения от привычной нюансировки.

Как отмечал К. С. Станиславский, совместная интерпретация «требуется большого внимания, техники, артистической дисциплины» [20, с. 273]. А. Рубинштейн говорил о том, что у каждого музыканта в творческом арсенале есть два вида «оружия»: «аппарат воображения» и «аппарат воплощения». К сожалению, многие музыканты для достижения творческой цели занимаются совершенствованием лишь «аппарата воплощения», не понимая того, что «аппарат воображения» требует не менее скрупулезного ежедневного тренинга.

Совершенно ясно, что в процессе ансамблевого музицирования особенно развиваются гибкость музыкального мышления, умение за доли секунды перейти из одного образного состояния в другое, что позволяет исполнителю моментально реагировать на любые творческие импульсы партнера, на любое его эмоционально-психологическое состояние.

Творческое переживание — процесс очень сложный. Каждый исполнитель понимает и чувствует по-своему настроение пьесы, нюансировку отдельных фраз. Необходимость соотносить, координировать свое исполнение с игрой партнера может восприниматься как ограничение исполнительской свободы, однако это не так. В ансамбле музыкант сразу начинает ощущать, как возросли ресурсы, мощь общего звучания, насколько

разнообразнее стало сонорное решение, и, соответственно, усилилась яркость впечатления, производимого его игрой. Его охватывает радостное воодушевление, заставляющее забыть о самолюбивом желании быть единственным посредником между композитором и слушателем.

Подлинный ансамбль, слитность которого естественна и органична, не создается подавлением индивидуальной свободы партнеров; он возникает лишь тогда, когда взаимные обязательства становятся синонимом взаимопомощи, когда неразрывность контакта не обременяет партнеров, а служит источником силы. Ансамблевая координация, направляя партнеров к единой цели, не стесняет действий каждого, а, напротив, убирает могущие возникнуть препятствия. Ее задача — определить смысл действия, его значение в общем музыкальном контексте. Ансамблевое музицирование должно способствовать созданию эффекта «синергии».

Таким образом, специфика ансамблевой игры находится в непрерывной связи с психологическими факторами. Как пишет Е. Лукьянова, «профессиональная деятельность музыканта-исполнителя предполагает наличие у него ряда профессионально-коммуникативных качеств. Процесс формирования названных качеств у будущих исполнителей в классе камерного ансамбля будет протекать успешно, если на занятиях со студентами используются адекватные целям, задачам и специфическим особенностям подготовки музыкантов-исполнителей методы:

- комплексный текстологический анализ ансамблевой партитуры, позволяющий участникам ансамбля проникнуть в художественную суть исполняемых произведений и создать на этой основе единый план интерпретации, ориентированный на слушателей;
- синхронизация исполнения, вырабатывающая у ансамблистов единство представлений о временной организации музыкальных произведений и корректирующая метро-ритмическую, темповую и артикуляционную стороны ансамблевого взаимодействия;

- музыкальный «диалог», способствующий оптимизации ансамблевого исполнения и диалогического общения исполнителей в плане установления соответствия композиторскому замыслу и достижения эмоционального контакта со слушательской аудиторией;
- моделирование сценической ситуации, вырабатывающее у музыкантов механизмы психологической защиты от негативных последствий эстрадного волнения, препятствующих полноценному художественному общению с публикой» [12].

Чтобы яснее представить себе особенности «психологической структуры» ансамбля, интересно сравнить ансамбль с исполнительским коллективом, основывающемся на иных принципах внутренней психологической организации, а именно с оркестром. Оркестр — это исполнительский коллектив, состоящий из множества индивидуальностей. С психологической точки зрения, он строится на сложных, многообразных и тончайших взаимосвязях творческих личностей. Это и взаимоотношения музыкантов внутри оркестровой группы, и координация между собой разных групп, и отношения солистов со всем оркестром, а также взаимодействие всего оркестрового состава с дирижером.

В процессе исполнения дирижерская (то есть индивидуальная) воля взаимодействует с коллективной творческой инициативой музыкантов-исполнителей. В случае появления солиста это соотношение изменяется. При этом существование творческого контакта, степень его эмоциональной наполненности, восприятие индивидуальности коллективом (например, дирижера — музыкантами оркестра), а также «обратная связь» в большой мере определяют профессиональные качества, профессиональное лицо того или иного оркестра.

Иная «психологическая структура» лежит в основе ансамбля, который представляет собой сочетание двух или нескольких индивидуальностей. Это сочетание, с одной стороны, дает возможность раскрыться индивидуальности

каждого артиста, а с другой, — создает нечто качественно новое в процессе исполнения: совместный творческий акт, именуемый ансамблевой игрой.

Помимо чисто музыкальных факторов, каждому исполнительскому коллективу, связанному с определенным составом инструменталистов (фортепианный дуэт, струнный квартет, фортепианное трио — скрипка, виолончель, фортепиано — и др.), присуща и своя «психологическая структура», т. е. психологические закономерности, пренебрежение к которым может привести к нарушению и даже искажению исполнительской концепции. Игнорирование этих закономерностей способно разрушить сам акт интерпретации.

В связи с этим необходимо вспомнить о деятельности Персимфанса, созданного в 1922 году по инициативе замечательного музыканта, одного из основоположников советской скрипичной школы Л. Цейтлина. Художественное кредо Персимфанса было сформулировано его идеологами следующим образом: «Принцип игры без дирижера, основанный на коллективном творчестве, является революционным шагом в музыке и глубоко созвучен эпохе» [23, с. 358]. Но творческие идеи Персимфанса не утвердились в профессиональной практике как надуманные, навеянные упрощенным, вульгаризированным подходом к творческому процессу. Однако нежизнеспособность Персимфанса можно объяснить не только творческими установками, изжившими себя к началу 30-х годов XX века, но и тем, что закономерности психологического характера, присущие жанру инструментального ансамбля, были механически перенесены на оркестр, требующий иной внутренней организации — как музыкальной, так и психологической.

Исходя из понимания ансамблевого жанра как сочетания творческих индивидуальностей, остановимся на особенностях музыкального восприятия участников ансамбля. Постоянное творческое внимание к своим партерам необыкновенно развивает обостренное чувство ансамбля — своеобразное ощущение, в котором органично сочетается способность улавливать,

воспринимать не только музыкальные намерения, но и чисто психологические импульсы, которыми насыщена атмосфера внутри ансамбля во время исполнения.

В ансамблевом исполнительстве существует весьма важный, во многом определяющий жизнеспособность ансамбля, фактор, которому в учебной практике уделяется недостаточно внимания. Речь идет о психологической совместимости ансамблистов. Благоприятный моральный климат всегда способствует успешной работе исполнительского коллектива. И в этой связи всегда встает вопрос о своевременной творческой и психологической «диагностике» его членов. Эти профилактические меры являются важной стороной ансамблевой педагогики.

Под «психологической совместимостью» партнеров не следует понимать безропотное согласие кого-либо из участников ансамбля с мнением коллег или высказанными в его адрес замечаниями, отсутствием собственного мнения по тем или иным сторонам ансамблевой игры или организационных вопросов. Случается, что в ансамбле объединены натуры сильные, волевые — и более мягкие, уступчивые. А бывает, что каждый из членов ансамбля — натура по-своему активная, целеустремленная, и недостаточная гибкость их характеров порождает конфликтные ситуации, приводящие иной раз к изменению состава.

Смена участников в профессиональных ансамблях (особенно это касается струнных квартетов) — процесс всегда сложный, болезненный: нарушаются привычные ансамблевые связи, выработанные за время совместной работы, на какое-то время прерывается концертная деятельность, что естественно приводит к необходимости налаживания внутренних психологических контактов между партнерами в условиях эстрадного выступления. Вновь вошедший в ансамбль музыкант не только адаптируется, постепенно приобщаясь к сложившейся в коллективе творческой атмосфере и исполнительским традициям, но одновременно и сам привносит в коллектив черты своей художественной индивидуальности, своего характера.

К этим новым качествам, в свою очередь, приравниваются «старожилы» ансамбля. Вот как говорил об этом выдающийся русский актер Б. Захава: «для коллективного дела приходится исправлять свой характер, применять его к общей работе. Так сказать, создавать себе корпоративный характер» [10, с. 301].

Создания творчески перспективного ансамбля — процесс сложный и психологически тонкий. Как пишет В. Гусев в статье «Психология коллективного творчества», «Взаимные уступки, на которые должны идти художники в процессе коллективного творчества, не безболезненны. При этом невольно возникает реакция — чувство обиды, непонятости, ущемленности, несправедливости» [8, с. 231]. «Взаимные компромиссы в коллективном творчестве неизбежны, но они имеют границы, которые определяются объективными законами данного вида искусства» [8, с. 233].

Участники ансамбля, прежде всего, должны быть преданы музыке, избранному делу. Им вовсе необязательно (хотя и желательно) быть друзьями в личной жизни, но в их творческих и человеческих взаимоотношениях должны присутствовать искренность и душевная открытость. Угрюмые, замкнутые люди — небольшая находка для ансамбля. Словом, необходима та мера этического и морального долга друг перед другом, при котором возможна нормальная, творчески полноценная деятельность ансамбля. Поистине мудры слова Ш. Мюнша, посвятившего всю жизнь высокому служению музыке: «Тем, кто друг друга ненавидит, нельзя разрешить вместе участвовать в музыкальном исполнении» [14, с. 69].

Все охарактеризованные выше качества личности, необходимые для успешного существования (и сосуществования) в рамках камерного ансамбля, являются составной частью более общего понятия «коммуникативная креативность», разработанного в психологии, в том числе, в психологии творчества. Как отмечает А. Голованова в своем диссертационном исследовании «Коммуникативная креативность субъекта как фактор эффективности группового решения задач», это понятие

трактуются как «способность субъекта нестандартно и эффективно создавать новые возможности для решения проблем за счет активизации коммуникативного фактора, способность к открытию принципиально нового или усовершенствованного решения той или иной коммуникативной задачи. Наиболее выраженными характеристиками коммуникативной креативности являются: легкость в создании многочисленных вариантов поведения индивида, гибкость в изменении субъектом тактик реагирования, использовании разнообразных приемов поведения, оригинальность, которая проявилась в создании нестандартных способов решения ситуаций проблемного характера» [4].

2. ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ РЕПЕТИЦИОННОЙ РАБОТЫ И СЦЕНИЧЕСКОГО ВЫСТУПЛЕНИЯ

Музыкальное общение активизирует творческую волю исполнителя, расширяя границы его фантазии, предлагая партнерам новые идеи, неожиданные варианты решения художественной задачи в качестве основы интерпретации. Поиски аргументов в возникшем споре в основном ведутся в классе, в процессе репетиционных занятий, при этом необходимость поддержать партнера или повести его за собой в процессе репетиций и концертного выступления пробуждают в участнике ансамбля энергию и инициативу. Поэтому нередки случаи, когда наиболее полное и яркое раскрытие индивидуальности артиста происходит не в сольном исполнении, а именно в совместном исполнении с другими музыкантами.

В иных ансамблях на репетициях идут бурные дискуссии, музыканты упорно, порой даже излишне импульсивно отстаивают свое мнение, но при этом работа спорится и успехи ансамбля очевидны. Это во многом результат того, что ансамблисты доброжелательно настроены друг к другу, существует та грань, за которую никто не переступает, когда даже резкость выражений

не оскорбляет товарища по работе, не унижает его профессионального и человеческого достоинства.

Анализ психологических аспектов камерного исполнительства расширяет наше видение и ансамблевой техники. Известно, что в музыкально-исполнительской практике понятие «техника» употребляется, чаще всего в узком смысле — как владение разнообразными двигательными навыками, позволяющими свободно играть пассажи всех видов: пианисты говорят о мелкой и крупной пальцевой, октавной и аккордовой технике, скрипачи о технике правой и левой рук и т. д. Думается, что исторически сложившееся существование исполнительского жанра «камерный ансамбль» дает ему право претендовать на понятие «техника камерного музицирования».

Что же присуще этой технике? Какие особые навыки и качества музыканта-исполнителя мы подразумеваем, говоря о ней? Это, прежде всего, умение слушать общее звучание ансамбля, чувствовать и соблюдать коллективный ритмический импульс, свободно взаимодействовать с партнером или партнерами. Сюда можно отнести и психологическую подготовку исполнителя: его коммуникабельность, умение найти эмоционально-психологический контакт с партнерами, желание проникнуться их идеями, иногда пойти на уступки, найти нужный компромисс.

Обладающий такими качествами музыкант-ансамблист гораздо легче вживается в новый коллектив. Жаркие споры, расхождения во мнениях по профессиональным или организационным вопросам не переходят в неприязнь. Работа в ансамбле идет в нужном направлении в тех случаях, когда музыканты принципиальны в своих суждениях, но при этом испытывают друг к другу чувство уважения, откровенны, внимательны к высказываниям партнера, его пожеланиям или замечаниям.

Способность музыкантов не только чувствовать, но и «предчувствовать» художественные намерения партнеров в ансамблевом

исполнительстве тесно связана с психологией музыкального восприятия. Эта способность необыкновенно обостряется, когда репетиционная работа остается «за кадром» и музыканты выходят на сцену. Даже при самом развитом воображении артисту не удастся на репетициях хотя бы приблизительно пережить наивысший творческий подъем, ощущение высокого напряжения душевных сил, которое он испытывает в обстановке концертного зала. Повышенное чувство ответственности в момент появления музыканта перед слушательской аудиторией вызывает в его сознании особые психологические импульсы, приводящие в исполнение трепетную взволнованность, повышенную эмоциональную реакцию на собственную игру и взаимодействие с партнерами.

Невольно возникают аналогии из области театрального искусства, весьма схожие с ощущениями партнеров во время ансамблевого музицирования. Мысль о необходимости постоянного внутреннего движения к партнеру прослеживается в высказываниях таких выдающихся деятелей театра, как К. С. Станиславский, А. И. Южин-Сумбатов и др.

На концертной эстраде у ансамблистов восприятие игры партнера становится особенно обостренным, а в отдельные моменты участники ансамбля могут воспринимать игру друг друга в непривычном творческом ракурсе. Так, иную эмоциональную окраску получает исполнение отдельных фраз, что-то новое появляется в характере звучания, оттенках тембра и т. д.

В процессе совместного музицирования каждый член ансамбля чутко реагирует на тончайшие нюансы различных настроений у партнеров, которые, в свою очередь, отражаются на его игре. Это процесс естественный, творческий, поэтому его не следует понимать как некую неорганизованность ансамблевого исполнения. «Эмоциональное сообщение» непереводаемо, но может вызывать сходное «движение чувств» [19, с. 235].

У ансамблистов со временем вырабатывается способность восприятия и ответной реакции на неожиданно возникающие во время исполнения музыкальные ощущения партнеров, так же, как и умение еле заметными

импульсами-сигналами «пригласить» их присоединиться к своему испытываемому в данный момент художественному ощущению.

Прав Е. Назайкинский, отмечающий, что в подобных ситуациях музыкантам надо настраиваться на тот или иной образный и эмоциональный модус, обладать навыком быстрых образных перевоплощений, переходить с позиции сказителя и оратора на позицию действующего лица или лирического героя, владеть техникой подражания характеру мышления, манере поведения то одного, то другого человека. При этом подчеркивается мысль о необходимости использования техники полифонического соединения разных настроений [15, с. 52].

Каждый концертирующий ансамбль стремится к созданию такой творческой атмосферы внутри коллектива, которая способствует наиболее полному раскрытию потенциальных возможностей его участников, их индивидуального мастерства, эмоциональной раскованности, создающей благоприятные условия для проявления творческой инициативы. И это естественно, ибо содружество музыкантов в ансамбле «является сосредоточением различных связей координирования. Это и отношения музыкальных реплик, и отношения артистов по их роли, опыту, характеру, по их музыкальному, эстетическому и этическому кредо — отношения характера и вместе с тем музыкально-смысловые и личностные.

Благодаря их разнообразию и множественности ансамблевая пьеса становится своеобразным музыкально-инструментальным театром, а ее восприятие оказывается оценкой связей, заключенных в структуре развертывающегося исполнительского поведения, и в то же время распространением их как музыкально-смысловых контрастов, координаций, сопоставлений и противопоставлений. Оценочный компонент в этой системе растворяется, вуалируется, становится неопределенно-множественным, обобщенным... Здесь нет единого и незыблемого «табеля о рангах», но есть целая их система, гибкая, подвижная, требующая чуткости, динамичности музыкально-целостного и смыслового ориентирования» [16, с. 223].

Часто причиной ансамблевых и индивидуальных погрешностей в игре оказываются не исполнительские, а психологические факторы — недостаточно чуткое восприятие художественных намерений партнеров, отсутствие необходимой творческой реакции, творческой интуиции, столь важных в ансамблевом музицировании. Эти недочеты особенно сказываются в условиях концертного выступления.

Вопросы эстрадного самообладания всегда интересовали музыкантов-исполнителей, психологов. Некоторые специалисты полагают, что во время эстрадного выступления инструменталисты, играющие в ансамбле, волнуются меньше, чем солисты. Мы склонны не согласиться с таким утверждением. Ансамблисты также подвержены эстрадному волнению, иногда очень сильному. Профессиональным ансамблистам хорошо известно, что если одного из членов ансамбля охватывает волнение, сковывающее свободу исполнения, остроту восприятия игры партнеров, то оно по принципу «цепной реакции» в той или иной мере передается другим участникам ансамбля.

Сказанное можно подтвердить словами видного квартетного исполнителя И. А. Жука. «Волнение творческое, — говорил он, — справедливо принято рассматривать как фактор, положительно влияющий на исполнение. Другое дело волнение, вызванное боязнью сцены, безотчетным страхом перед публикой. Бывает, что исполнитель испытывает оба волнения. Нетрудно представить себе, сколь осложняется данная проблема в квартете. Ведь творческое состояние всего коллектива может оказаться под влиянием одного из артистов, потерявшего равновесие и контроль над собой, своими нервами. И трудно заранее представить, какие ансамблевые, интонационные и штриховые нарушения может он «преподнести» партнерам» [9, с. 51].

Причины такого волнения, думается, связаны, с одной стороны, с особенностями нервной системы, а с другой, — с недостаточной профессиональной уверенностью ансамблиста, с его боязнью создать у слушателей впечатление, что он по каким-то параметрам игры уступает

своим партнерам. В этой связи интересно привести следующее наблюдение Л. Бочкарева: «В результате анализа деятельности выявлены различия между социально-психологическими, психологическими и психофизиологическими характеристиками у представителей различных музыкальных специальностей. Так, самый высокий уровень концертной тревоги и психофизиологической реактивности обнаружен у скрипачей и виолончелистов» [3, с. 13].

Известно, что члены ансамбля в разной степени подвержены эстраднему волнению. Но случается так, что даже наиболее психологически устойчивых инструменталистов временами на эстраде охватывает страх. Причины бывают самые различные — недостаточно стабильная в данное время исполнительская форма, физические недомогания, определенные житейские обстоятельства, помешавшие к моменту выхода на сцену обрести необходимый творческий настрой.

У опытных ансамблистов в таких случаях мгновенно срабатывает чувство профессиональной и товарищеской солидарности. Подолгу музицирующие вместе члены ансамбля тонко ощущают психологическое состояние, эстрадное самочувствие партнера, а испытывающий в эти моменты сильное волнение музыкант интуитивно «тянется» к наиболее уравновешенным участникам ансамбля, которые, пока не отпадет в этом необходимость, «берут его на себя» — несколько усиливают собственную творческую активность, как бы подчеркивая устойчивость своего психологического состояния.

Так, незаметная для слушателей, но чутко улавливаемая в профессиональном ансамбле деталь ободряюще действует на партнера, придает ему уверенность. Р. Шуман так характеризует этот процесс: «Не следует подходить к затронутым психологическим нюансам упрощенно. Они вырабатываются в результате многолетнего совместного музицирования. Тогда и обретаются импульсы, позволяющие партнерам в процессе

эстрадного выступления «передавать свои впечатления, чувства, взгляды...» [22, с. 74].

В русле проблемы эстрадного самочувствия артиста примечательны высказывания выдающегося скрипача и ансамблиста Д. Ф. Ойстраха, который со свойственными ему душевной тонкостью, глубиной понимания специфики исполнительского искусства отмечал: «Когда выходишь на эстраду, состояние всегда разное. Его нельзя предсказать заранее. Иногда ты более уравновешенный, иногда — менее. В большинстве случаев я ощущаю внутреннее напряжение. И несмотря на волнение, мобилизация всех нервных и физических ресурсов помогает преодолеть наиболее «опасный» для артиста первый период нахождения на эстраде» [17, с. 80].

Эстрадное самообладание играет важную роль в профессиональной деятельности ансамблиста. Чрезмерное волнение препятствует раскрытию подлинных творческих возможностей, различных граней мастерства музыканта. Разумеется, оно отрицательно сказывается как на самочувствии, качестве игры других участников ансамбля, так и на исполнении ансамбля в целом. Множество музыкантов, обладающих богатым опытом концертных выступлений, подтверждают сложность и психологическую тонкость данной проблемы, одновременно подчеркивая необходимость воспитания исполнительской воли, выдержки. Выдающаяся пианистка М. Лонг неоднократно отмечала, что для владения публикой нужно, прежде всего, владеть собой. Она называла это «самоукрощением».

Известно, что самое эффективное средство против «эстрадной болезни» — регулярность публичных выступлений, приводящая к накоплению концертного опыта. Опираясь на свою огромную исполнительскую практику, Д. Ф. Ойстрах говорил: «Если играть реже, чем два раза в месяц, никакие нервы не выдержат. Чтобы чувствовать себя артистом и думать о музыке, а не о волнении, надо играть много, давать целые серии концертов, иначе неизбежна потеря контакта со слушателем и даже собственное ощущение инструмента, каким оно должно быть на самом

деле» [17, с. 80]. Эту мысль подтверждает и К. Н. Игумнов, который в 1940 году писал А. Б. Гольденвейзеру: «В первый раз я в своей жизни за две недели сыграл пять концертов и убедился, как быстро исчезает чрезмерное волнение при частых выступлениях» [5, с. 313].

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Ансамблевое исполнительство, по сравнению с сольным, оказывает благотворное влияние на студентов не только в профессиональном плане, но и в смысле формирования человеческих качеств: чувства взаимного уважения, такта, партнерства. Оно формирует и развивает психологическую устойчивость, гибкость, коммуникативность музыканта. Игра в составе камерного ансамбля в разных его формах (в процессе репетиций, в рамках концертного исполнения, в выступлениях на академических концертах и экзаменах) предоставляет прекрасную возможность как для творческого, так и дружеского контакта студентов. В этом контексте уместно привести высказывание Р. Шумана о дуэтах Ф. Шуберта, которые «сближают души быстрее, чем любые слова» [22, с. 214].

Понимание психологических основ ансамблевого исполнительства способствует решению чисто профессиональных исполнительских задач, а именно — максимальному сближению исполнительского уровня участников. «Настоящий ансамбль — это близость во всём: близость индивидуальностей, этических установок, интеллектуальных уровней. Это — духовное единение, эмоциональное родство, близость методов, форм, направлений в совместной работе» [11, с. 45].

В этом вопросе не последнюю роль играет процесс привыкания ансамблистов друг к другу, отличающийся сложностью и требующий большой психологической работы, которая подчас лежит и в сфере морально-этических взаимоотношений. В отличие от исполнителей на оркестровых инструментах, которые с детства получают навыки

ансамблевого музицирования (играя с концертмейстером, в различных ансамблях, оркестрах), пианисты, как справедливо утверждает А. Готлиб, овладевают своим мастерством в условиях индивидуальных занятий и привыкают к ним как к единственно возможной форме работы» [7, с. 6]. Поэтому психологические установки пианиста-солиста часто оказываются помехой на пути к достижению ансамблевого единства.

По словам российского пианиста и преподавателя Ивана Федорова, «особую важность приобретает умение студента находить творческий контакт с партнером, ясно излагая свои мысли при совместном создании художественного образа исполняемого произведения. Учитывая то обстоятельство, что многие студенты в будущем сами становятся педагогами, этот навык представляется очень важным» [21].

В завершение нашего исследования, хотелось бы предложить некоторые практические рекомендации по формированию исполнительских коллективов в классе камерного ансамбля. По нашему мнению, в этом следует придерживаться следующих принципов:

- создание ансамблей из студентов, обладающих сходным уровнем технической оснащенности и музыкантской зрелости;
- объединение в рамках ансамбля, по возможности, студентов одного курса, т. к. это создает предпосылки для равномерной творческой ансамблевой эволюции всех участников, для более прочного профессионального роста;
- тщательный анализ особенностей стилевых предпочтений студентов, их возможностей трактовки музыкального произведения, с тем, чтобы сформировать ансамбль единомышленников, сходным образом понимающих особенности образного строя исполняемого материала.

При этом не исключено, что объединив в рамках одного творческого коллектива студентов, обладающих разным опытом и различными, порой полярными личностями и психологическими качествами и темпераментом, можно добиться интересных художественных результатов. Однако такой

подход связан с определенным риском и может привести к неоднозначному результату.

Значение камерно-ансамблевой музыки в наши дни трудно переоценить. Она постоянно звучит в концертах, на исполнительских конкурсах и фестивалях. К этой области творчества активно обращаются композиторы, она имеет свой круг исполнителей и слушателей. От того, насколько молодой музыкант будет подготовлен к деятельности в рамках камерного исполнительского коллектива, во многом зависит его дальнейшая профессиональная судьба. Поэтому так важны самые разнообразные навыки, которые студент получает во время учебы в классе камерного ансамбля. Среди них далеко не последнюю роль играют и психологические навыки камерно-ансамблевого исполнительства.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. АСАФЬЕВ, Б. *Русская музыка XIX–начала XX века*. Ленинград: Музыка, 1968.
2. *Большой психологический словарь*. Под ред. Мещерякова Б., Зинченко В. Москва: Прайм-Еврознак, 2003.
3. БОЧКАРЕВ, Л. Л. *Психологические аспекты формирования готовности музыкантов–исполнителей к публичному выступлению*. Автореф. дис. ... канд. пс. наук: 19.00.01. Москва, 1975.
4. ГОЛОВАНОВА, А. А. *Коммуникативная креативность субъекта как фактор эффективности группового решения задач*. Автореф. дис. ... канд. пс. наук: 19.00.01. Казань, 2003 [online]. [цитир. 22 марта 2014]. Доступно: <http://www.dissercat.com/content/kommunikativnaya-kreativnost-subekta-kak-faktor-effektivnosti-grupпового-resheniya-zadach#ixzz2tj5oxhws>
5. ГОЛЬДЕНВЕЙЗЕР, А. Б. *Статьи. Материалы. Воспоминания*. Составление и общ. ред. Д. Д. Благого. Москва: Сов. композитор, 1969.
6. ГОТЛИБ, А. Д. *Искусство ансамбля*. В: Советская музыка, 1967, № 2, с. 49–51.
7. ГОТЛИБ, А. Д. *Основы ансамблевой техники*. Москва: Музыка, 1971.
8. ГУСЕВ, В. *Психология коллективного творчества*. В: Содружество наук и тайны творчества. Под ред. Б. С. Мейлаха. Москва: Искусство, 1968. С. 218–233.
9. ЖУК, И. А. *Размышляя о квартетном исполнительстве...* (Записал К. Иванов). В: Советская музыка, 1973, № 12. С. 51–54.
10. ЗАХАВА, Б. *Воспоминания. Спектакли. Роли*. Статьи. Москва: ВТО, 1982.
11. ЛУЗУМ, Н. *В ансамбле с солистом*. Нижний Новгород: 2005.
12. ЛУКЪЯНОВА, Е. П. *Формирование профессионально-коммуникативных качеств у студентов музыкально-исполнительских вузов в классе камерного ансамбля*. Автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.08. Екатеринбург, 2006 [online]. [цитир. 22 марта 2014]. Доступно: <http://www.dissercat.com/content/formirovanie-professionalno-kommunikativnykh-kachestv-u-studentov-muzykalno-ispolnitelskikh-#ixzz2RQ7fhznp>
13. *Музыкальная энциклопедия* в 6 тт. Москва: Музыка, 1973–1982.
14. МЮНШ, Ш. *Я — дирижер*. Москва: Молодая гвардия, 1966.
15. НАЗАЙКИНСКИЙ, Е. *О роли музыкознания в современной культуре*. В: Советская музыка, 1982, № 5, с. 51–54.

16. НАЗАЙКИНСКИЙ, Е. *Оценочная деятельность при восприятии музыки*. В: Восприятие музыки. Сб. статей. Ред.-сост. В. Н. Максимов. Москва: Музыка, 1980. С. 195–229.
17. ОЙСТРАХ, Д. Ф. *Воспоминания, статьи, интервью, письма*. Составитель В. Григорьев. Москва: Музыка, 1978.
18. *Письма А. П. Бородина*. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1936.
19. СОЛОМОН, Л. *О физиологии эмоционально-эстетических процессов*. В: Содружество наук и тайны творчества. Под. ред. Б. С. Мейлаха. Москва: 1968.
20. СТАНИСЛАВСКИЙ, К. С. *Работа актера над собой*. Москва: Искусство, 1951.
21. ФЕДОРОВ, И. О роли фортепианного ансамбля в становлении музыканта. 15 ноября 2007 [online]. [цитир. 22 марта 2014]. Доступно: <http://www.ivanfedorov.org/duet.html>
22. ШУМАН, Р. *О музыке и музыкантах*. Собрание статей в 2-х тт. Москва: Музыка, 1975–1979.
23. ЮЖИН-СУМБАТОВ, А.И. *Записи. Статьи. Письма*. Москва: Искусство, 1951.