

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ЛУГАНСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ
КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ ИМЕНИ МИХАИЛА МАТУСОВСКОГО»

Факультет музыкального искусства
Кафедра оркестровых инструментов

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

Камерное музицирование как основа исполнительского мастерства на примере сонаты
e-moll для скрипки и фортепиано В.А. Моцарта

Направление подготовки: 53.03.02 Музыкально-инструментальное искусство

Профиль: Оркестровые струнные инструменты

Тепловой Софии Сергеевны

Научный руководитель:

Преп. Понявина Л.И.

Допущена к защите:

Заведующий кафедрой,

Заслуженный деятель искусств

Украины, профессор

Йовса С.Н.

«___» _____ 20__ г.

(подпись)

«___» _____ 20__ г.

(подпись)

Выпускник:

Теплова София Сергеевна

«___» _____ 20__ г.

(подпись)

Луганск
2025

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3
ГЛАВА 1. Теоретические и методические основы изучения камерно-ансамблевого музицирования как основы исполнительского мастерства	6
1.1 Сущность понятия «камерное музицирование»	6
1.2 Роль формирования ансамблевых исполнительских навыков в развитии музыкальных способностей и исполнительского мастерства обучающихся	15
1.3 Педагогические и методические аспекты формирования мастерства ансамблиста	20
ГЛАВА 2. Формирование профессиональных исполнительских навыков в практике камерного исполнительства	29
2.1 Сонаты для скрипки и фортепиано В. Моцарта в контексте развития камерно-инструментальной сонаты	28
2.2 Соната е-moll для скрипки и фортепиано В. Моцарта в процессе формирования исполнительского мастерства	37
Заключение	49
Список литературы	51
Приложение	

ВВЕДЕНИЕ

Камерно-инструментальное музицирование является одной из основных форм музыкального искусства – как народного, так и профессионального. Выделяясь в самостоятельную ветвь исполнительства в светской музыке барокко, камерная музыка стала одной из основных форм домашнего музицирования, а затем и концертного исполнительства и на сегодняшний день занимает значительное место в композиторском и исполнительском творчестве. В процессе исторического формирования появились многочисленные жанры и ансамблевые формы, которые отражают творческие поиски композиторов в данной сфере как одном из наиболее продуктивных способов самореализации.

Большая роль ансамблевых форм музицирования в исполнительстве определили их значимое место в системе музыкального образования и воспитания, т. к., привлечение обучающихся к ансамблевому музицированию является одной из наиболее эффективных форм совершенствования ценностных ориентаций, расширение кругозора, развития творческих и музыкальных способностей, содействует личностному развитию и самореализации. На начальном этапе обучения опыт игры в ансамбле обучающимися доказывает, что эти уроки не только развивают музыкальные способности обучающихся, но повышают интерес к занятиям музыкой, создают хорошее настроение и положительный атмосферу в классе, а успешное выступление в концерте добавляет смелости и желание выступать сольно. В процессе обучения в среднем и высшем звеньях камерное исполнительство способствует формированию профессиональных компетенций.

Вместе с тем в педагогике и в исследовательской литературе существует ряд проблемных моментов. Так, например, недостаточно разработанными являются: понятие ансамблевая техника, отдельные вопросы развития ансамблевых навыков, формирования исполнительских способностей и исполнительской культуры музыкантов.

Исследовательская литература посвящена преимущественно истории отдельных камерно-инструментальных жанров и форм. Отдельные исследования, посвященные вопросам камерно-инструментального исполнительства начали появляться во второй половине XX в. В первую очередь, это работа Л. Раабена «Вопросы квартетного исполнительства», в которой можно найти отдельные рекомендации по развитию ансамблевых навыков. Понятие ансамблевая техника вводится в научный обиход А. Готлибом в книге «Основы ансамблевой техники». Исполнительские проблемы ансамблистов поднимаются в исследованиях Н. Ризоля («Очерки о работе в ансамбле баянистов») и Р. Давидяна («Квартетное искусство»).

С середины XX в. в литературе затрагивается достаточно широкий круг вопросов. Среди них О. Бычков выделяет такие проблемы камерно-ансамблевого музицирования, как «психологический климат в коллективе, воспитание навыков сценического поведения, сценическое взаимодействие партнеров, педагогическое воздействие в коллективе, развитие навыков тембральной синхронности, формирование единого интонационного и акустического пространства, работа над ансамблевой артикуляцией, формирование синхронности звуковых фаз, работа над динамическим балансом, темповыми соотношениями, метроритмическими структурами» [10, с. 6].

Среди авторов, которые рассматривали данные проблемы можно назвать Л. Ауэра, Л. Раабена, Я. Мильштейна, К. Мостраса, С. Нейгауза, М. Готлиба, М. Имханицкого, Ф. Липса, И. Ямпольского, Л. Бочкарева, Л. Выготского и многих других. То, что авторы исследований не только музыканты различных специальностей, но и психологи, свидетельствует о многогранности и сложности проблем ансамблевого исполнительства, что обусловило один из аспектов актуальности выбранной темы. Другой аспект заключается в непреходящей актуальности творчества В. Моцарта и его значимости в процессе профессиональной подготовки музыканта.

Объект исследования – камерно-ансамблевое исполнительство.

Предмет – формирование исполнительского мастерства в процессе камерного музицирования.

Цель работы: рассмотреть основные аспекты проблемы формирования профессиональных навыков в классе камерного ансамбля.

Задачи:

- выявить содержание понятия камерное музицирование;
- рассмотреть особенности

Теоретической базой работы послужили исследования в следующих направлениях:

- исследования, освещающие проблемы камерно-ансамблевого музицирования;
- работы, посвященные творчеству В. Моцарта в целом и вопросам исполнения камерно-инструментальных сочинений в частности;
- методическая и справочная литература.

Методы исследования: поисковый, ретроспективный, обзорно-аналитический, исторический и теоретический анализ, обобщения.

Научная новизна работы заключается в анализе сонаты с точки зрения практики формирования исполнительского мастерства музыканта.

Практическая ценность работы. Результаты исследования могут использоваться в курсах истории исполнительского искусства, методики преподавания, индивидуальной работе студентов и исполнителей, педагогической практике.

Структура исследования: работа содержит введение, две главы, заключение, список литературы, приложение. Общий объем работы 57 стр., из них 47 стр. основного текста. Список литературы включает 45 наименований.

Раздел 1. Теоретические и методические основы изучения камерно-ансамблевого музицирования как основы исполнительского мастерства

1.1 Сущность понятия «камерное музицирование»

Камерный ансамбль для исполнителя представляет собой одну из самых важных дисциплин, которую ему необходимо освоить, чтобы стать разносторонне развитым музыкантом. Дисциплина «Камерный ансамбль» имеет глубокие исторические корни, т. к. собственно ансамблевое исполнительство является одной из наиболее ранних форм существования музыкального искусства и в настоящее время является одним из обязательных предметов в курсе профессионального обучения музыканта. Предмет «Камерный ансамбль» входит в комплекс учебных дисциплин, необходимых для подготовки студентов.

Камерное музицирование в музыкальном пространстве современной действительности – явление многомерное, и использование данного словосочетания довольно распространено. Однако в энциклопедических словарях, к сожалению, толкование сущности этого понятия четко не подается, поэтому мы сочли целесообразным уточнить данный термин, исследовав его составляющие. Необходимо отметить, что в настоящее время существует несколько близких по значению выражений, которые нуждаются в некоторой конкретизации в контексте данной работы:

- камерное музицирование (как форма профессионального или любительского исполнительства);
- камерно-ансамблевое музицирования (как форма исполнительства, отличная от оркестрового или сольного);
- камерный ансамбль (чаще всего употребляется как синоним предыдущего термина) и т. д.

Рассмотрим значение составляющих данных выражений.

Камерная музыка (от лат. – camera – комната; итал. – musica da camera; франц. – musique de chambre; англ. – chambermusic; нем. – Kammermusik) – исторически сложившаяся форма исполнительства, в которой участвуют несколько музыкантов (вокалистов или/и инструменталистов). Как правило, данный вид музыки противопоставляется другим распространенным видам – вначале церковной (как одна из наиболее ранних разновидностей светского музицирования), а затем – симфонической и сценической.

Различия в трактовке термина проявляются в его определениях. Так, например, в «Музыкальном словаре» Г. Римана камерная музыка рассматривается как «первоначально то же, что придворная, т.е. светская музыка (от нем. "Kammer" – управление придворного ведомства) в противоположность церковной музыке» [33].

В более современных трактовках акцент сделан на других аспектах. В музыкальной энциклопедии Л. Раабен определяет камерную музыку как отличную по месту исполнения: (от позднелат. Camera – комната; итал. Musica da camera, франц. Musique de chambre, англ. Chamber music, нем. Kammermusik) – специфическая разновидность музыкального искусства, отличающаяся от музыки театральной, симфонической и концертной) [32]. Конкретизируя далее определение, автор отмечает, что «Сочинения камерной музыки как правило предназначались для исполнения в небольших помещениях для домашнего музицирования (отсюда название). Этим определялись и используемые в камерной музыке инструментальные составы (от одного исполнителя солиста до нескольких исполнителей, объединяемых в камерном ансамбле) и типические для нее приемы музыкального изложения» [там же].

В Большом энциклопедическом словаре акцентируется отличие камерной музыки по составу исполнителей: это «инструментальная или вокальная музыка для небольшого состава исполнителей, сольные сочинения, различного рода ансамбли (дуэт, трио и т. д.), романсы и песни [17].

Определение камерной музыки до сих пор связано с ее первоначальным

видом, сложившимся в XVII-XVIII в., и социальной функцией, которую выполняла камерная музыка. Первые образцы камерной музыки мы можем обнаружить в небольших ансамблях, уже существовавших при средневековом дворе. Мы можем связать это развитие с ростом инструментальной и вокальной музыки в то время, а также с увеличением числа музыкантов-любителей. В результате, музыка и музыканты стали приобретать более бытовой характер, а это означало, что многие дворы и монархи в то время начали ощущать необходимость в приобретении музыкантов для своих домохозяйств исполнять музыку в частном порядке. В то время было написано много шансонов и мадригалов – вокальных форм, которые вскоре распространились и в форме инструментальных переложений, и в результате растущей секуляризации музыки развитие инструментальных жанров.

В период барокко появилось разделение музыки, написанной для церкви, театра или публичного концертного зала, и музыки, написанной для чисто бытовых мероприятий. Это было время сольных или трио-сонат, когда многие из них несли свою вторую строку под своим названием, посвящение меценату, который спонсировал композитора, написавшего произведение. Вслед за развитием деревянных духовых инструментов и миграцией музыкантов из Южной Европы в Центральную и Северную Европу мы наблюдаем увеличение количества новых произведений, написанных для небольших ансамблей, а также постоянно растущий спрос на камерные сочинения среди представителей среднего класса в Европе, что способствовало их интенсивному распространению.

Классический период характеризуется некоторым видоизменением форм бытования камерных жанров, которое неразрывно связано с формированием нового гомофонно-гармонического стиля. Именно в это время появляется струнный квартет, ставший доминирующей формой (с 1770 по 1800 г. только в Париже было издано несколько тысяч квартетов, состоящих из музыки примерно 200 композиторов), а ансамбли вроде трио, квартетов, квинтетов с

фортепиано или без него становятся ведущими жанрами в камерной музыке. Формой бытования остается салонное музицирование, принимающее со временем формы концертных выступлений.

В романтический период камерная музыка культивировалась преимущественно австро-немецкими композиторами. В результате бидермейерского отношения к искусству, камерная музыка стала занимать еще более важное место в публичной концертной жизни. В то же время, когда начались первые гастролы струнных квартетов по всей Европе, можно говорить о начале новой эры, когда исполнение камерной музыки поднимается на профессиональный уровень, что проявляется в художественной и технической сложности новых сочинений. В период позднего романтизма, т. е., музыкально-эстетическая позиция большинства (Р. Вагнер, Ф. Лист), и их современников привели к значительному понижению актуальности камерной музыки.

В ответ на поздний романтизм и его подход к камерной музыке многие композиторы Нового времени и музыки XX в. вновь проявили интерес к камерной музыке, среди них такие композиторы, как Морис Равель, Клод Дебюсси, Дмитрий Шостакович, Бела Барток, Элиот Картер, Брайан Фернихоу, Гельмут Лахенман и Вольфганг Рим. Их сочинения ориентированы на исполнение высококвалифицированными профессиональными музыкантами в условиях концертных залов.

Раскрывая использования термина «ансамбль» в современной музыкальной лексике, заметим, что он является многозначным. Понятие «ансамбль» (*ensemble* (фр.), буквально – согласованность, единство) употребляют в нескольких значениях, а именно:

- группа исполнителей, во время интерпретации музыки выступает единственным творческим коллективом;
- состав инструментов, для которых написано произведение;
- само произведение, написанное для ансамбля;
- совместное выполнение произведения группой исполнителей.

В исполнительской практике понятие «ансамбль» употребляют также в словосочетаниях: «ансамбль ритма», «ансамбль динамики», «ансамбль агогики» и другие. Эти высказывания следует понимать в двух значениях, как:

- процесс совместной игры, обеспечивает четко координированное выполнение всех участников ансамбля;
- процесс работы, направленный на достижение этого результата.

Следовательно, определение понятия ансамбля учитывает такую семантическую разнообразность его содержания:

1. Исполнительский коллектив, характеризующийся сольной скоординированностью партий, инструментальный состав, в котором каждая партия подается одним исполнителем-солистом.

2. Музыкальное произведение для определенного инструментального состава, в котором каждый партию играет один исполнитель-солист.

3. Результат сольной координации инструментальных партий, который получают в процессе совместной игры.

Слово «музицирование» происходит от немецкого «musizieren», что означает «заниматься музыкой». Большая советская энциклопедия выделяет два значения этого слова. В специальной литературе «музицирование» как термин не расшифровывается, хотя часто используется в публицистике. В музыковедении, как и в методике, нет единой точки зрения относительно семантики термина «музицирование». Чаще всего его смысл варьируется в зависимости от контекста. Наиболее точным представляется определение понятия «музицирование», которое представлено в словаре современного русского литературного языка под редакцией Д.М. Ушакова, и значение «музицирование» очерчено как: «проводить время, играя на каком-нибудь инструменте, занимаясь и восхищаясь музыкальной игрой» [39, с. 476].

В профессиональной среде музыкантов также можно обнаружить различные градации в понимании термина «музицирование». Так, изучение педагогического наследия Г.Г. Нейгауза позволяет утверждать, что для него

музицирование – это не столько концертная деятельность, сколько процесс ознакомления с музыкальными произведениями, которые имеют общеобразовательное значение и расширяют кругозор.

Музицирование в учебных условиях ученые трактуют как комплексную музыкальную деятельность, которая связывает различные звенья музыкальной работы: ритмику, сольфеджио, пение, игру на музыкальных инструментах, импровизацию (Е. Бальчитис); как способ музыкального общения, в процессе которого учащиеся совершенствуют свои знания и формируют свои способности (Т. Беркман).

Таким образом, музицирование не является профессионально-концертной деятельностью, а в определенной степени любительским исполнением, которое имеет достаточный художественный уровень. При этом уровень собственных возможностей исполнителя зависит от круга необходимых умений и навыков, которыми он обладает. Музицирование является деятельностью, которая требует достаточного уровня собственной активности субъекта деятельности, но не исключает и определенной педагогической помощи.

Как показал анализ литературы, термин «музицирование» давно закрепился в музыкально-педагогической науке, приобретя широкое применение. Так, известный педагог и композитор К. Орф разработал систему музыкального воспитания детей средствами «элементарного музицирования». В нем используется музыкальный инструментарий, который позволяет максимально быстро (без длительной специальной подготовки) приобщать учащихся к элементарной импровизации, а также к активной музыкально-творческой деятельности. Этому способствует применение различных ударных инструментов, среди которых наибольшее значение имеют ксилофоны, металлофон, колокольчики, треугольники, бубны, тарелочки, литавры, деревянные коробочки. В процессе элементарного музицирования широко используются так называемые «естественные инструменты» – руки и ноги, с помощью которых можно добывать природные звуки (хлопанье в ладоши,

топанье ногами и т.д.). По мнению ученого, главной целью элементарного музицирования является не столько создание музыкальных шедевров, продуктов музыкального творчества, сколько сам творческий процесс. В связи с этим основными средствами, которые позволяют реализовать главные педагогические идеи К. Орфа, является язык, движение и музыка (аккомпанемент, элементарная импровизация и др.). Во время элементарного музицирования эти три компонента сочетаются между собой, взаимодополняют друг друга и становятся основой для самовыражения.

Идеи о музицировании как средства развития личности мы находим в трудах других исследователей. Например, довольно популярны концепции Л. Баренбойма, З. Кодая, Ш. Сузуки. Так, теория Л. Баренбойма предусматривает обучение музицирования на основе комплексной музыкально-творческой деятельности, направленной на достижения выразительного интонирования музыки. Ученый считает, что на пути к выразительного музицирования воспитывается любовь к музыке, развиваются чувства ритма, слуха и т.д.

Венгерский педагог З. Кодай, как и К. Орф, поддерживает идею о важности импровизации для развития личности. Реализацию этой идеи он предлагает осуществлять в процессе вокально-хорового музицирования, в частности на основе системы релятивной сольмизации.

Ш. Сузуки разработал систему развития навыков музицирования на флейте, скрипке и фортепиано. Согласно его концепции, на начальном этапе обучения музицировать целесообразно в небольших группах, в которых участвуют как дети, так и взрослые. На более поздних этапах музицировать рекомендуется в парах и индивидуально. Ш. Сузуки подобрал соответствующий репертуар для каждого инструмента и разработал специальные упражнения, позволяющие в процессе музицирования развивать слуховое внимание ученика, его реакцию и т.д.

Одним из фундаментальных научных исследований, которое способствует

наиболее полному пониманию термина «музицирование», является научный труд Т. Тютюнниковой. Согласно исследованию ученого, существуют различные формы музицирования: домашнее, концертное, творческое и репродуктивное.

По утверждению психологов-музыкантов (В. В. Медушевский, О.О. Очаковская и др.), музицирование – это «вид музыкальной деятельности, в процессе которой проявляются как художественные знания, умения и навыки (уровень игры на музыкальном инструменте, владение голосом, манера исполнения), так и эстетические возможности исполнения (выразительность, эмоциональность, интерпретационные качества) музыкального произведения» [27, с. 78].

Рассмотрим особенности камерно-ансамблевого музицирования как вида исполнительской деятельности.

Во-первых, основная особенность ансамблевого музицирования состоит в том, что индивидуальное восприятие музыкального произведения при интерпретации должно соответствовать авторскому замыслу, следовательно, для раскрытия художественного образа исполняемого произведения музыкальные выразительные средства выбираются в процессе межличностного коммуникативного общения участников ансамбля. Таким образом, на основе имеющегося опыта исполнения и соответствующих знаний каждого участника-исполнителя происходит коллективный выбор способов решения определенных творческих задач, формируется креативность и сообразительность, развивается воображение и ассоциативное мышление музыкантов-исполнителей.

Во-вторых, поскольку в условиях ансамблевого музицирования исполнителям приходится анализировать, сравнивать и синтезировать музыкальный материал такое совместное исполнительство влияет на развитие интеллектуальной сферы личности, формирует соответствующие ее способности.

В-третьих, в процессе ансамблевого музицирования формируется ансамблевая техника, оказывающая существенное влияние на качество

совместного исполнения. По справедливому утверждению О. Бычкова, сущность ансамблевой техники заключается в ее многоуровневой системе профессиональных приемов и способов игры, направленных на воплощение музыкальной мысли [10, с. 47]. Ансамблевая техника возникла как результат взаимодействия музыкантов ансамбля на следующих уровнях: психическом (взаимодействие музыкальных сфер игроков); слуховом (совокупность всех видов музыкального слуха музыкантов: ритмического, динамического и пр.) и двигательном-моторном уровне (взаимодействие темповых соотношений, штрихов, метро-ритмических функций. В процессе познания ансамблевой техники обогащается эмоциональный мир и восприимчивость музыкантов-исполнителей, развиваются специальные музыкальные способности.

В-четвертых, тембровая многоплановость ансамбля позволяет подобрать качественный музыкальный материал для исполнения, при этом как классические, так и современные музыкальные произведения в равной степени развивают музыкальный вкус ансамблистов и формируют их эстетические ценности.

Реализация творческого потенциала музыкантов-исполнителей невозможна без учета основных принципов ансамблевого музицирования, благодаря которым достигается технически грамотное исполнение: это принципы синхронного звучания (единство темпа–ритма игроков); согласованности штрихов (единство приемов и фразировки); уравниваемости в стиле звучания (единство динамики) всех партий ансамблевой игры.

В заключение отметим, что разобрав понятие и рассмотрев особенности ансамблевого музицирования, мы можем смело утверждать, что данная форма исполнительства — одно из средств формирования личности, развития творческого потенциала музыканта-исполнителя и формирования его профессиональных исполнительских навыков. Игра в ансамбле развивает творческую фантазию, произвольное внимание и память, благодаря ансамблевому слуху у музыкантов активизируется аналитическое мышление и

восприятие, формируются соответствующие творческие новообразования личности, например, развитие навыков ансамблевой техники или развитие мотивационной сферы и т.д., а в рамках межличностного взаимодействия проявляются особенности исполнительского стиля каждого из участников ансамбля.

1.2. Роль формирования ансамблевых исполнительских навыков в развитии музыкальных способностей и исполнительского мастерства обучающихся

Рассмотрим формирование ансамблевых исполнительских навыков учащихся с психологической точки зрения, через такие свойства личности как исполнительская внимание, память, воображение, эмпатия и степень влияния каждого из этих элементов на формирование умений и навыков ансамблевого музицирования обучающихся.

С психологической точки зрения воспитания музыканта-ансамблиста основывается на двуединой задаче: формирование психологической готовности музыкантов-ансамблистов прислушиваться друг к другу в момент выполнения соло одной из партий, подчиняться художественной воли солиста.

При этом сосредотачивается большое количество музыкальных средств выразительности, как: гармония, метроритм, специфические тембры, которыми необходимо дополнить сольную партию и в ансамбле создать единое целое. Главное, в процессе ансамблевого музицирования, это создание целостного, логического художественного образа музыкального произведения, которое рождается в совместной творческой работе партнеров.

Центральной проблемой является проблема роли слухового внимания в музыкальном исполнении, слухового восприятия и самоконтроля, как сферах направленности сенсорной внимания музыканта, а также и вопрос о направленности внимания. Воспитание – умение направить слуховое внимание

на восприятие собственного исполнения, умение «слышать себя», составляет важнейшую проблему музыкальной педагогики. Успешность функционирования музыкального слуха как проводника музыкальных впечатлений зависит от того, насколько человек умеет концентрировать свое внимание на звуковых впечатлениях. Но только концентрации внимания недостаточно. Диапазон направленности слухового внимания музыканта-исполнителя чрезвычайно широк. В процессе работы над музыкальным произведением) всегда решаются разные задачи, такие как: тембровое звучание, кантилена, певучесть, сознательное исполнение, эмоциональная насыщенность, преодоление технических трудностей и т.д.

Объем внимания для успешной реализации задуманного нужен огромный, так как решение каждого из перечисленных выше задач включает преодоление более специфических, хотя не менее важные моменты исполнения. Само звучание инструмента, как объект слухового внимания исполнителя, охватывает, например, такие стороны игрового процесса: свойства звука, протяженность, соотношение силы длинных и коротких звуков, динамические градации, штриховая дифференциация, особенности звукоизвлечения на конкретном музыкальном инструменте.

Направленность процесса обучения на воспитание и развитие сосредоточенности способствует тому, что слуховое внимание приобретает произвольного характера, а тесная взаимосвязь музыкально-слуховых процессов и слухового внимания становятся решающим фактором в исполнительской деятельности. Поэтому главным в музыкальной методике должно стать обучение управлению слуховым вниманием в работе над музыкальным произведением на основе оперирования музыкально-слуховыми представлениями и музыкально-слуховыми действиями.

Ансамблевое музицирование выдвигает определенные требования и к музыкальной памяти исполнителей. По определению Ю.А. Цагарелли, музыкальная память – «это способность к запоминанию, хранения, опознания и

воспроизведения музыкального материала. При этом «воспроизведение» предусматривает процесс мыслительного извлечения из памяти того или иного музыки и представление о ее звучании» [40, с. 66].

Ансамблевое исполнение имеет свою специфику изучения произведения наизусть. Если в сольном музицировании очень часто преобладает привычка управляться механически, то игра в ансамбле этого не допускает. Память ансамблиста формируется более интенсивно. Углубленное понимание музыкального произведения, его образно-поэтической сущности, особенности его структуры, формы, образование – основное условие успешного художественного полноценного запоминания музыки. Ансамблевое исполнение наизусть открывает пути для развития аналитической, логической, рациональной памяти. Прежде чем перейти к заучиванию ансамбля, партнеры должны понять музыкальную форму в целом, осознать ее как некое структурное единство, затем переходить к дифференцированному усвоению составляющих ее частей, к работе над фразировкой, динамичным планом и т.д.

Необходимым компонентом ансамблевого музицирования является эмпатия, как эмоциональный процесс переживания аффективного состояния другого человека в ответ на ее эмоциональное поведение; взаимодействия аффективных (эмоциональных), когнитивных (познавательных) и конативного (действенных, поведенческих) компонентов.

Л. Бочкарев рассматривает эмпатию как «психическое состояние, которое может возникать: на произвольном уровне в условиях высокой эмоциональной сензитивности и глубокой концентрации внимания на предмете деятельности; на любом уровне на фоне развитых эмоционально-регулятивных способностей, например, в практике исполнительского перевоплощения» [8, с. 68]. Автор считает эмпатию «значимым компонентом композиторской и исполнительской творчества и ансамблевого музицирования в частности» [там же].

В процессе ансамблевой игры особое значение приобретает установление

и поддержание взаимных психических контактов между партнерами. Поскольку совместная музыкально-исполнительская деятельность предполагает не только исполнительское, но и духовное взаимопонимание, психологическую совместимость партнеров, среди других способностей главное место занимает эмпативная одаренность исполнителей. Часто ансамблевые и индивидуальные ошибки в игре являются причиной не столько исполнительскими, а психологическими. Объясняются недостаточно чутким восприятием художественных намерений партнеров, отсутствием необходимой реакции, творческой интуиции.

По справедливому мнению С. Майкапара, «взаимодействие между творческими функциями разных исполнителей, влияние друг на друга этих функций, а нередко и согласование их друг с другом, в совокупности является совершенно новым элементом, который может быть назван элементом социальным, и которым именно и обуславливается своеобразное воздействие ансамблевого и коллективного исполнительства на индивидуальную творческую функцию отдельных исполнителей» [25, с. 86].

Эта же мысль была подчеркнута и О.В. Мартыновой, которая указывает, что «морально-этический аспект исполнения каждым участником разных партий имеет большое воспитательное значение» [26].

Важно заметить, что в ансамблевой музыкальной деятельности закрепляются и совершенствуются профессиональные умения и навыки, приобретенные в процессе индивидуального обучения, а также формируются специальные навыки, способствующие эффективному осуществлению коллективной исполнительской деятельности. Кроме того, ансамблевая музыкальная деятельность становится источником эмоциональных переживаний личности, формирует жизненный и исполнительный опыт и играет важную роль в становлении внутренней регуляции поведения ученика, как результата усвоения им моральных общественных норм. Сочетание сольного исполнения с ансамблевым дает возможность учащимся реализовать

потребность в самоутверждении в пределах музыкального коллектива.

Оригинальные ансамбли и обработки предназначены для публичных выступлений и поэтому требуют тщательной шлифовки исполнения. Изучение этих произведений помогает понять различные требования ансамбля, творчески обогащают обучающихся и совершенствуют их исполнительскую технику. Накопление запаса многочисленных слуховых представлений стимулирует развитие художественного воображения, эмоциональной отзывчивости, музыкального интеллекта.

Игра в ансамбле способствует интенсивному развитию всех видов музыкального слуха: звуковысотного, гармонического, полифонического, внутреннего. Ансамбль требует безупречного чувства ритма. Ритмические недостатки в ансамбле могут нарушить синхронность исполнения, дезориентировать партнеров и быть причиной неудач во время публичных выступлений. «Чувство музыкального ритма имеет не только моторную, но и эмоциональную природу, в его основе лежит восприятие выразительности музыки» [37, с. 197].

Игра в ансамбле развивает тембровый слух, воспитывает культуру звукоизвлечения. Знание разнообразной тембровой палитрой, широким спектром динамических оттенков, умением балансировать партию участников, скоростью реакции на изменения темпов, чувство коллективного ритма – задача ансамблевой игры, расширяют художественный и технический потенциал профессиональных навыков обучающихся.

Важная задача ансамблевого музицирования – это развитие коммуникативно-интерпретаторского мышления. В процессе совместной работы участники ансамбля обмениваются не только идеями относительно трактовки произведения в результате проникновения в суть авторского замысла, поиска яркого и убедительного исполнительского варианта, средств и методов его реализации, но и личными интересами, взглядами на различные аспекты жизни и творчества, приводит к взаимообогащению их мировоззрения.

Таким образом, камерное музицирование представляет собой форму совместной работы, в ходе которой удовлетворяются базовые, необходимые для полноценного формирования личности, потребности – в познании и общении, в частности, с музыкальным искусством, педагогом и иными партнерами по взаимной коллективной деятельности. Внедрение ансамблевого музицирования в современную практику музыкального образования способствует эффективному музыкальному развитию учащихся, накоплению ими опыта сценических выступлений на начальном этапе способствует укреплению общей и музыкальной культуры, а в дальнейшем – заложению основ и интенсивному развитию профессиональных музыкальных качеств.

1.3 Педагогические и методические аспекты формирования мастерства ансамблиста

В процессе анализа научной литературы были определены структурные компоненты навыков ансамблевого музицирования.

Мотивационно-деятельностный компонент формирования навыков ансамблевого музицирования у обучающихся характеризует мотивационную направленность, которая лежит в основе личностного отношения к исполняемым ансамблевым произведениям. Данный компонент характеризует интерес и увлеченность обучающихся ансамблевой деятельностью, нацеленность на познание ансамблевой культуры, сотворчества и их реализацию.

Содержательными характеристиками мотивации вокально-ансамблевой деятельности является наличие личностного смысла учения, а именно:

- объективное отношение к собственным певческим умениям и навыков;
- углубление интереса к вокально-ансамблевого искусства;
- активизация и реализация творческих и вокально-ансамблевых возможностей.

Художественно-когнитивный компонент формирования навыков камерно-ансамблевого музицирования обучающихся характеризует совокупность специальных музыкальных знаний и практического опыта ансамблевой деятельности обучающихся. Проявляется в активной познавательной деятельности, возможностей совершенствования техники ансамблевого музицирования. Когнитивный компонент представляет систему познавательных умственных конструктов, обеспечивающих адекватное восприятие, отражение, осмысление информации об ансамблевой культуре; познания и конструирования процесса обучения взаимодействия в ансамбле.

Коммуникативно-эмпативный компонент формирования навыков ансамблевого музицирования предполагает совокупность необходимых умений межличностной коммуникации, представленные как инструмент реализации ансамблевой деятельности. «Дуэтное общение предполагает так называемое «эмпатическое слушание» – особую форму обратной связи в процессе коммуникации, цель которой – достижение взаимопонимания, оказание поддержки» [36].

Среди главных составляющих коммуникативно-эмпативного компонента выделим:

- эмпативность обучающихся позволяет выявить в личности другого участника ансамбля ценностно-значимого, равноправного союзника в постижении художественного образа произведения и в совместной творческой деятельности;
- сопереживание исполнителя-ансамблиста тех же эмоциональных состояний, которые испытывает другой участник коллектива, через отождествление с ним;
- диалогические взаимоотношения и общение между участниками ансамбля, умение «слушать» партнера;
- актуализация психоэмоциональной и чувственной сферы личности исполнителя-ансамблиста;

- саморегуляцию эмоционального состояния учитывая момент сотрудничества и формирование единицы сотворчества.

По справедливому замечанию К.В. Шадт, ансамблевое музицирование, «ставит перед педагогом конкретные задачи:

- воспитание культуры дуэтного исполнительского мастерства учащихся посредством систематического формирования специфических навыков ансамблевого взаимодействия: умения предчувствовать намерения партнера; создания динамического и фактурного баланса и и.д.;
- развитие интеллектуальной активности учеников на основе самостоятельного подхода к решению исполнительских задач;
- воспитание устойчивого интереса обучающихся к ансамблевому музицированию посредством создания групповой сплоченности;
- формирование художественного вкуса;
- развитие музыкального мышления, воображения, памяти учащихся посредством накопления интонационного опыта в процессе изучения сочинений различных стилей и эпох;
- формирование и развитие навыка чтения с листа;
- организация необходимых условий для реализации потребности творческого общения учащихся» [44].

Приступая к работе с ансамблями, педагог должен быть готов учитывать желания и интересы каждого обучающегося, обучать его интересным ему видам ансамблевого музицирования, учитывая и уровень развития музыкальных способностей, и имеющийся музыкальный опыт; решать проблемы общения участников ансамбля между собой, учить их чередовать роли лидера и ведомого.

Как точно отмечено Д.Г. Драгайцевой, что «активное использование на занятиях с подростками ансамблевого музицирования способствует изменению положения учащегося в образовательной парадигме: из объекта обучения он превращается в субъекта деятельности. А усиление субъектности подростка в

процессе занятий по фортепиано отвечает одному из главнейших новообразований этого периода – чувству взрослости, активизирует интерес подростка к занятиям музыкой» [15, с. 10].

Рассмотрим основные этапы педагогической работы с учащимися в классе ансамбля.

На первом этапе особое внимание уделяется составлению репертуара, которое должно происходить на основе принципов доступности, интереса, художественной ценности и иметь перспективу развития. В выборе репертуара педагог должен ориентироваться на ряд критериев, ведущими среди которых являются учет музыкально-исполнительских задач, темперамента, интеллекта, способностей, возраста и пожеланий учащихся, что, в свою очередь, свидетельствует о необходимости владения педагогом искусства аранжировки.

На занятиях следует разбирать произведения, доступные для каждого учащегося по уровню сложности. Особое внимание педагог должен направлять на воспитание в учениках умения слушать и слышать не только себя, но и своих партнеров, подчинять внутренние исполнительские идеи общему замыслу и концентрировать собственные способности на достижение единой цели. Комплексное формирование навыков ансамблевого исполнительства представляет собой длящийся процесс, требующий проведения постоянной систематической работы по укреплению таких важных компонентов музыкального обучения, как чтение с листа, воспитание полифонического мышления, звуковысотных представлений и пр.

Второй этап связан с работой над формированием адекватного уровня самооценки и самоконтроля и продолжением совершенствования музыкальных способностей в их комплексе. Образовательный репертуар включает ансамблевые произведения, легкие или средние по степени сложности, работа над которыми помогает в развитии навыком совместного исполнения и укрепления знаний об особенностях музыкального языка, позволяющих впоследствии добиться нужной выразительности собственного исполнения [41,

с. 283].

Используемый музыкальный материал должен быть направлен на решение таких задач, как: овладение сложными навыками синхронности игровых движений, в частности, одновременного начала и окончания музыкальной фразы, аккорда, созвучия и пр.; освоение различных приемов звукоизвлечения и аппликатурных принципов, штриховое единство, синхронность динамического мышления и т. д. В целях обеспечения максимальной синхронности исполнения педагогу следует проводить постоянную работу над тембровыми, ритмическими, динамическими и артикуляционными элементами. В результате вышеуказанных действий происходит существенное расширение музыкального кругозора ансамблистов и их переход на качественно новый уровень сформированности и развитости ансамблевого музицирования.

Третий этап связан с совершенствованием умений ансамблевого музицирования и комплекса музыкальных способностей. К примеру, в целях укрепления навыков чтения с листа применяется используется метод эскизного знакомства с произведением, позволяющий учащимся ознакомиться с большим объемом музыкального материала, развить умения свободной ориентации в нем, добиться определенной самостоятельности в их освоении, а также сформировать устойчивый навык чтения с листа при ансамблевом исполнении. Организация учебного процесса должна быть выстроена с учетом необходимости поддержания интереса учащихся к занятиям, поскольку только в таком случае будет обеспечено позитивное влияние музыкального обучения на общее развитие учеников.

Для установления контакта и свободного творческого диалога педагога с каждым учеником целесообразнее всего использовать совместное ансамблевое музицирование, поскольку в подобном сотворческом процессе возникают идеальные условия для практической реализации основных идей педагогики сотрудничества, происходит позитивное изменение и укрепление личностных

отношений между учеником и педагогом в ходе работы, достигаются задачи творческого воспитания и цели музыкального обучения в целом.

Необходимо отметить еще одну важную задачу педагога – воспитание ансамблевого коллектива, его творческой дисциплины и четкой слаженности в работе. Огромную роль в работе с ансамблем играет правильное и своевременное педагогическое решение многих организационных вопросов.

Внешняя дисциплина в ансамбле (форма одежды, собранный выход, совместный поклон, дисциплинированный уход со сцены и пр.) взаимосвязана с творческой дисциплиной, что отражается на эффективном качестве исполнения. Именно грамотный педагог помогает ученику ощутить себя частью слаженного музыкального коллектива, направляет его исполнительские усилия в единое творческое русло, подчиняет коллективное исполнение общему замыслу.

Процесс обучения ансамблевому музицированию будущих учителей музыки может быть условно поделен на ряд этапов:

1. Ознакомление студентов с композиторами различной жанровой и стилевой принадлежности, соответствующими национальными школами и музыкальными произведениями. Основными критериями выбора музыкального материала являются уровень подготовленности и развития студентов.

Представляется, что надлежащая система критериев отбора музыкального материала должна учитывать следующие компоненты: а) эстетический, то есть, связанный с жанрово-стилевым разнообразием; 2) психологический, направленный на выборку произведений, созвучных жизненному и музыкальному опыту учащихся; в) музыкально-педагогический, подразумевающий выбор музыкального материала, отвечающего тематическому содержанию учебной программы и поэтапному достижению поставленных целей и задач музыкального развития студентов.

Педагог при выборе репертуара должен уделять особое внимание изучению и анализу различных редакций литературы, руководствоваться принципами постепенного и последовательного овладения материалом в целях

полноценного овладения художественно-техническим мастерством ансамблевого исполнительства. Познание будущими исполнителями общих стилевых закономерностей, способность отличать один композиторский стиль от другого (способность к анализу, синтезу и последующему обобщению полученных знаний), позволят им в дальнейшем находить верное исполнительское решение в каждом конкретном случае.

2. Следующим этапом является развитие и укрепление навыков чтения с листа, что создает благоприятную основу для раскрытия музыкально-интеллектуальных данных студентов, создаваемых в процессе читки и разбора музыкального текста, его осмысления, интерпретации и исполнительского воплощения.

В ходе ансамблевого музицирования немаловажное значение имеет метод эскизного изучения музыкальных произведений. Он представляет собой промежуточную форму работы между чтением нот с листа и тщательной отдельной музыкального произведения, позволяющую освоить музыкальный материал, поработать над техникой его исполнения и художественным воплощением. Использование эскизной формы работы помогает учащимся расширить знания, ознакомиться с максимальным количеством музыкального текста, в том числе приближенного к их дальнейшей самостоятельной профессионально-практической деятельности.

3. Работа над компонентами ансамблевой техники, к которым относятся, по мнению Ю. Альшица [4, с. 98] следующие моменты:

- единство трактовки музыкального образования всеми ансамблистами. В основе создания единого плана интерпретации музыкального произведения будущими учителями музыки – партнерами по ансамблю – лежит согласие и взаимопонимание, умение слышать друг друга, раскрыть партнеру свой замысел и видение, а также умение принять их другими партнерами;
- слуховой компонент, связанный с высоким уровнем музыкально-слухового контроля, направленного на корректировку и контролирование

результатов ансамблевого исполнительства. Все виды музыкального слуха, в свою очередь, так же выступают компонентами ансамблевой техники;

– психический компонент ансамблевой техники – результат взаимодействия эмоциональных сфер музыкантов, где в доброжелательной творческой атмосфере развиваются все художественные способности студентов-ансамблистов;

– моторно-двигательный компонент, связанный с нахождением гармонических исполнительских приемов для всех ансамблистов, формирования единой основы к определению необходимых средств музыкальной выразительности, их качественная исполнительская реализация. Отработка умений и навыков, составляющих содержание указанного компонента, происходит не только в ходе совместных репетиций, но и индивидуальной работы с каждым студентом, а также самостоятельной работы последних.

4. Заключительный этап учебного процесса – концертная подготовка с последующим публичным выступлением. Сценическое волнение и страх испытывает каждый человек, стоящий перед публикой на сцене, поэтому в музыкально-педагогической практике важен процесс обсуждения того, что чувствовал студент ансамбля во время игры, грамотная психолого-педагогическая помощь и поддержка ансамблистов друг другом и со стороны педагога.

Таким образом, формирование исполнительского мастерства в классе камерного ансамбля является сложным, многокомпонентным процессом. Он охватывает психологическую, педагогическую и собственно исполнительскую составляющую и позволяет музыканту органично развиваться не только в профессиональном, но и личностном плане.

Раздел 2. Формирование профессиональных исполнительских навыков в практике камерного исполнительства

2.1 Сонаты для скрипки и фортепиано В. Моцарта в контексте развития камерно-инструментальной сонаты

Исторический процесс формирования жанра камерной сонаты следует отнести к XVI веку, когда происходит разделение на вокальную и инструментальную музыку, интенсивное развитие инструментария и инструментальных жанров, формирование и утверждение основных типов ансамблей.

Жанровые истоки сонаты коренятся в вокальной и инструментальной музыке столетия, в ритурнелях опер, в лютневой музыке, ричеркарах, органной токкате и многих других – во всех тех жанрах, которые сложились на момент ее появления. Однако, большинство исследователей приходят к выводу, что доминирующим предком камерной сонаты является вокально-инструментальные и органные канцоны.

В этот период возникает термин *Canzona da sonare* где обозначение «sonare» подчеркивает, что канцона написана именно для инструментального исполнения (в смысле «sonare» – звучать, в отличие от «cantare» – петь). Так, например, Ф. Маскера назвал одно из своих произведений «*Canzoni da Sonare*», что типично для данного исторического периода: инструментальные канцоны в это время являются переложениями вокальных и несущие сквозной характер развития музыкального материала, отражающий развитие сюжета в тексте. Первоначальное строение инструментальной канцоны (AAB) полностью отражало стихотворную специфику вокальной канцоны, которая в инструментальной канцоне полностью предопределила строение фраз по строфическому принципу. В более поздних канцонах появляется прототип трехчастной формы (ABA) с подобием коды. Теперь за главной темой, вводится имитация на неё или новая тема полифонического склада, получившая

обозначение – *allegro*, а также появляется интермедия гомофонного склада – *adagio*. В целом же, по мнению В. Протопопова, главная трансформация канцоны в сонату заключается в следующих признаках: «а) постепенном уменьшении фугированного изложения каждой части и сосредоточении его в одной части (максимум в двух), б) в постепенном усилении тематической контрастности соседних частей и внедрении гомофонных форм фактуры, в) в постепенном определении функций отдельных частей в цикле» [30, с. 123].

Ранней формой всех видов камерных сонат стала так называемая аккомпанированная соната, в которой ведущая роль отводилась клавиру (или его разновидностям), а второй инструмент (скрипка, виолончель и т. д.) выполнял сопровождающую или дублирующую функции. У. Ньюмен указывает на бытование такой разновидности сонаты в европейской музыке в хронологических рамках 1735 по 1835 г. [ссылка дана по 16, с. 6].

Протожанром, определившим особенности инструментария сонаты, стала и трио-соната. Возникнув в северной Италии и Германии, она получила распространение в Англии и Франции, наиболее яркие образцы трио-сонат можно обнаружить в творчестве Б. Марини, Дж. Легренци, С. Росси, Дж. Торелли, А. Корелли, Г. Бибера, Дж. Блоу, Г. Перселла, Ф. Куперена, Ж. Люлли, А. Вивальди, И. Баха, Г. Генделя, Г. Телемана, Дж. Тартини и других.

В трио-сонатах этих и других композиторов, несмотря на многообразие композиторских решений в строении цикла и его частей, неизменным остается ряд принципов. Это наличие трех равноправных голосов вне зависимости от количества (которое варьировалось от двух до шести) и состава исполнителей. Как правило, это два облигатных (фр. *Obligé* – обязательный) голоса и *basso continuo*. Солирующими инструментами могли быть струнные, духовые, либо те и другие сразу, что обуславливалось повсеместной практикой замены инструментов друг другом, дублированием любых голосов фактуры, перенесением любых голосов в партию гармонического инструмента. Это значительно расширяло исполнительскую сферу бытования произведений.

К концу XVII века в трио-сонате утвердился наиболее распространенный инструментальный (две скрипки, виолончель и клавесин) и количественный (четыре инструмента) состав. Функционально партии распределялись следующим образом: два верхних голоса полифонически равноправны, что было унаследовано от вокальных мадригалов и тесситурно удалены от баса и взаимно дополняют друг друга. *Basso continuo*, как правило, складывалось из клавесина, чембало и виолончели или духового инструмента, что обуславливалось необходимостью связать линию баса, сделать ее непрерывной и гибкой: быстро затухающий звук клавесина нуждался в поддержке мелодического инструмента. Постепенная мелодизация виолончельной партии, уход от движения в унисон, внесение ритмических вариантов, а позже - исполнение самостоятельных эпизодов кантиленного или пассажного характера приводят к выделению ее партии в самостоятельную. Так, в сонатах Дж. Бассани, Дж. Легренци, Дж. Витали, И. Кригера, А. Страделлы, А. Верачини, Л. Моцарта все три голоса (скрипки виолончели и клавесина) равноправны, и такой процесс развития партий инструментов в сонатах приведет в дальнейшем к появлению классических дуэтных сонат и трио.

Появляются и основные разновидности сонаты: *sonata da chiesa* и *da camera*; несмотря на то, что они имеют разное название и прикладное значение (соответственно – для исполнения в церкви и «в комнате»), в них формируются и закрепляются основные формообразующие и стилистические признаки. В церковной сонате это чередование частей по принципу темпового контраста: медленно – быстро – медленно – быстро (или быстро – медленно – быстро – быстро), в светской, как и в сюите – по принципу жанрового контраста. закрепляются некоторые признаки, в дальнейшем типичные для сонаты: использование старосонатной формы в первой части, лирико-созерцательная или философская образная сфера и гармоническая разомкнутость в медленной, жизнерадостный и энергичный финал.

Можно говорить, что в XVII веке начинается общий процесс

преобразования многотемной инструментальной канцоны в сонатный цикл. По словам Г. Сахаровой, «в канцонах можно найти много предвестников и сонатного цикла, и стиля сонаты второй половины XVII века» [35, с. 27]. Трио-соната становится жанром, репрезентирующим эпоху барокко; она стала жанром-предшественником различных разновидностей сонат для солирующих струнных инструментов, *concerto grosso* и других жанров.

Для сонаты XVIII века характеризуется исчезновением *basso continuo*, так, например, у И.С. Баха в «Шести сонатах для облигатного клавесина и скрипки» осуществлена своеобразная революция. Партия клавесина выписана полностью, а не записана в виде цифрованного баса как ранее. Это, с одной стороны, свидетельствует о четком разделении функций композитора и исполнителя; последний, таким образом, перестает быть соавтором. С другой стороны, появление у Баха произведений с выписанной партией клавира повлекло за собой волну подражаний со стороны учеников и единомышленников. Прямым следствием стало фиксированное ансамблевое взаимодействие партий, утверждение трехчастного цикла, формирование нового типа клавирной фактуры, в дальнейшем развитого в классико-романтической сонате, использование предклассической сонатной формы в первой части.

Окончательное формирование камерная соната получила в творчестве композиторов венской школы – Й. Гайдна и В. Моцарта. Именно в их творчестве соната (как сольная, так и камерная) сложилась как жанрово-стилистический комплекс, в котором исполнительский состав регламентирован, утверждены трехчастная форма цикла, сонатное аллегро и методы тематической разработки в первой части. Соната, наряду с симфонией стала также жанром, способным гибко воплощать любую проблематику и наиболее полно передавать сложную гамму чувств человека. Следует заметить, что появление сонаты как зрелого, композиционно сложившегося жанра именно в австро-немецкой культуре не случайно. В отличие от итальянской, французской, английской

композиторских школ именно в мангеймской, а затем венской школах сформировался такой тембровый облик ансамбля, в котором доминирует фортепиано (и в составе исполнителей у классиков оно указывается первым).

Будучи наиболее представительной фигурой классического периода, Вольфганг Амадей Моцарт (1756–1791) является одним из самых плодовитых композиторов в различных жанрах камерной музыки. В его наследии – сочинения различных жанров для различных составов исполнителей, в число которых входят квартеты (струнные, фортепианные, для флейты, для гобоев), квинтеты (струнные, для фортепиано и духовых, для кларнета), фортепианные трио и трио для серенады и дивертисменты, струнные дуэты, Адажио и рондо для стеклянной губной гармошки, флейты, гобоя, альты и виолончели, «Маленькая ночная серенада» и некоторые другие.

Сонаты для скрипки и фортепиано занимают в наследии В. Моцарта значительное место, к этому жанру композитор обращался на протяжении всего творческого пути (первые образцы жанра написаны в 1762, последний – в 1788 г.) и включают 36 опусов различной сложности. В целом данный жанр, как и квартетный, показателен с точки зрения эволюции творчества композитора и отражает его основные изменения. Его юношеские сонаты находятся на уровне аккомпанируемых фортепианных сонат, в которых партия скрипки подчинена партии фортепиано, но постепенно можно наблюдать переход к созданию нового типа фортепианного дуэта с облигато скрипки еще в ранних сонатах, будучи еще молодым человеком. Однако, когда Моцарт достиг полной зрелости, жанр скрипичной сонаты в его творчестве достиг своей вершины, с истинной независимостью скрипки как полноправного партнера.

Хронология написания сонат складывается из двух периодов, раннего и позднего, которые разделены 12-летним перерывом. Так, к ранним сонатам относятся KV 6-7, 8-9 («парижские»), 10-15 («лондонские»), 26-31 («гаагские»), к зрелым – KV 296, 301-306/293, 300, 300 («мангеймские»), 376-380/374, 317d, 373a; 454, 481, 526, 547. Ранние сонаты – первые образцы

творческого наследия композитора и сочинены в семилетнем возрасте. Показательно, что для В. Моцарта данный жанр носил прикладной, бытовой характер. Практически все сочинения имеют посвящения: ранние – принцессе Виктории, придворной даме мадам де Тессэ, английской королеве Софии Шарлоте, принцессе Нассау-Вайльбургской; поздние сонаты создавались преимущественно для учениц (Терезы Пьеррон, Жозефины Аурнхаммер), коллег или для себя. Очевидно, что изменялось и отношение к камерной сонате как к жанру: если ранние образцы сочинялись преимущественно с целью завоевать внимание высокопоставленных лиц (и в результате – заработать), в поздний период композитор пишет их с педагогическими целями, а последние опусы, изданные по одному, обнаруживают и изменения в понимании самого жанра.

Во многом в соответствии с закономерностями существования жанра В. Моцарт обращается к различным структурно-композиционным моделям. Так, среди образцов сонаты для скрипки и клавира В. Есаков выделяет следующие разновидности цикла:

- «Allegro – медленная часть – менуэт (преобладает в ранних со натах),
- двухчастный однотональный цикл (характерен, в частности, для мангеймских сонат),
- Allegro — медленная часть — Рондо (типичен для венского пе риода)» [16, с. 11].

Наиболее вариативны композиционные решения ранних сонат. Например, в сонате К. 6 использована пятичастная структура (Allegro – Andante – MENUET I – MENUET II – Allegro molto), однако фактически это также четырехчастный цикл, т. к., оба менуэта объединены в одну часть. Встречаются композиции, приближенные к старосонатным и барочным моделям. Поздние циклы более стабильны в отношении строения. В. Есаков выделяет две группы:

«1) двухчастная соната, обе части в одной тональности (KV 301-305 / 293a – с, 300e, 293d), 2) трехчастная соната (все остальные сонаты KV 296, 306/300, 376/374d, 377/374e, 378/317d, 380/374f, 454, 481, 526, 547) с последовательностью частей сонатное allegro в первой части, медленная вторая часть и подвижный финал, чаще всего в форме рондо» [там же, с. 11-12].

В ранних сонатах композитор осваивает все известные жанровые модели, по свидетельству В. Есакова «в его первых сонатных опытах можно найти яркие образцы танце вальной и "военной" музыки, блестящего и мелодического «стиля», пастораль и французскую увертюру. Пожалуй, нет здесь пока только фантазийных фрагментов и полифонической "ученой" музыки» [там же, с. 12-13]. Также композитор охватывает практически все формы тематизма, не везде яркий и рельефный, но фактически именно в этих ранних сочинениях кристаллизуются основные тематические принципы, среди которых – построение темы из двух элементов (движение по звукам трезвучий, движение по звукам гаммы), обильное использование мелизматики, ритмическая изобретательность и вариативность и т. д. В плане соотношения партий клавира и скрипки показательное использование модели аккомпанированной сонаты: партия фортепиано содержит основной тематический материал, полноценного проведения тем в партии скрипки нет. Среди функций скрипки В. Есаков выделяет следующие:

- « – дублировка мелодии клавира в унисон, терцию или сексту,
- имитация кратких мелодических фраз клавира,
- исполнение аккомпанирующих фигурации, подголосков или протяженных нот, дополняющих гармонию» [там же, с. 13-14].

Зрелые сонаты демонстрируют эволюцию композиторского мышления В. Моцарта, кристаллизацию методов работы с тематическим материалом и в целом пересмотр функций инструментов в ансамбле. Опыт работы в крупных

жанрах (симфония, театральные сочинения, концерты) заставляет композитора по-другому трактовать принципы соотношения инструментов: в камерных сонатах проявляются такие качества, как театральность, концертность, диалогичность (а следовательно – большая самостоятельность партий), характерные для зрелого композиторского инструментального стиля В. Моцарта в целом. Можно наблюдать проявление партитеного начала в соотношении партий. Так, партия скрипки выполняет уже не поддерживающую или контрапунктирующую функцию, а как правило дублирует тематический материал, скрипке поручается второй проведение темы, а в некоторых случаях – и ее экспозиционное изложение (как например, в главной партии первой части сонаты G-dur KV 301/293a). Таким образом можно выделить несколько основных типов соотношения инструментов:

- дублирование темы в партиях инструментов;
- изложение темы в партии клавира в сопровождении скрипки;
- изложение темы в партии скрипки в сопровождении клавира;
- изложение темы с использованием имитационного принципа;
- распределение тематического материала между инструментами.

В последних венских сонатах композитор идет еще дальше по пути индивидуализации и равноправия партий, свободно сочетает различные типы соотношения партий. Повышаются и требования к технической подготовленности участников: использованы различные типы виртуозных пассажей (гаммообразных, арпеджированных, которые достаточно сложны для исполнения музыкантами-любителями), или аккорды в партии скрипки, сонаты все больше включают элементы виртуозной соревновательности партнеров (например, в финале сонаты KV 306/300 использована развернутая виртуозная каденция обоих инструментов, в первой части сонаты KV 545 – небольшая, но достаточно сложная каденция клавира).

Тематическая наполненность зрелых сонат В. Моцарта более

концентрированная. Используя уже апробированные типы построения тем (например, темы с двухэлементной структурой), композитор делает их более выпуклыми, рельефными, индивидуализированными в интонационном отношении, вводит типичные «театральные» интонационные эффекты (например, появление скачков в гаммообразном построении темы). Также изменяется и композиционное решение циклов: в качестве первой части использует не старосонатную форму, а классическое сонатное *allegro*, порой с некоторыми отступлениями от уже сложившейся структуры. В некоторых сонатах использует медленное вступление. Например, в сонате G-dur KV 379/373a это развернутый самостоятельный раздел *Adagio*.

Вторые, медленные части, как и в других циклических сочинениях композитора по стилистике и приемам изложения напоминают медленные оперные арии – пасторальные или ляментозные. Часто во вторых частях синтезированы функции медленной и танцевальной частей (например, в сонате G-dur KV301/293a это небыстрый менуэт). По мнению В. Есакова наиболее интересной является вторая часть сонаты A-dur KV 526, в которой «Моцарт постоянно балансирует между трактовкой инструментов как противостоящих партнеров, имеющих разные тембры, специфике исполнения, средства выразительности, и трехголосной, «баховской» трактовкой партитуры, где все три голоса (партия скрипки, партии правой и левой руки клавира) равноправны и функционально взаимозаменяемы» [там же, с. 19].

Наконец, финалы сонат – это чаще всего вариационные циклы орнаментально-фигурационного типа. Требования формы обусловили следующие особенности тем: это интонационная простота с опорой на песенный тип интонаций, структурная ясность, четкость, приодичность. Наряду с основными, фигурационными, типами варьирования композитор прибегает также к использованию полифонии (например, в сонате F-dur KV 377/374e использован канон. Другой тип финалов – рондо (близкое по типу к многочастным рондо французских клавесинистов), для которых также

характерна структурная ясность, краткость рефрена, многочастность.

Избранная для анализа соната е moll К 304 входит в цикл так называемых «мангеймских» сонат, которые В. Моцарт начал сочинять в 1778 г. Первые сонаты этого цикла написаны под воздействием камерных дуэтов Й. Шустера, что проявилось в доминировании сюитного принципа музыкальной драматургии, и посвящены княгине Пфальской. Шесть сонат были изданы в виде цикла в 1778 г., а их рукописи впоследствии были выкуплены Лейпцигской библиотекой. В цикл «мангеймских» сонат вошли следующие произведения: сонаты G dur К 301, Es dur К 302, C dur К 303, е moll К 304, A dur К 305, D dur К 306. Все сонаты, за исключением последней, двухчастны и показывают многообразие образного строя, чем определяется индивидуализация композиционного решения каждого сочинения. Так, например, первая часть сонаты К 303 выстроена в духе буффонных арий и имеет медленное лирическое вступление и задорное стремительное allegro. Как и в других сонатах зрелого периода, в «мангеймских» уже достаточно отчетливо кристаллизуется диалогичность в соотношении инструментов, наличие тематизма и его развития в партиях, концертный стиль, усиление выразительных возможностей скрипичной партии, реализовано знание технических возможностей инструмента.

Таким образом, сонаты для скрипки и фортепиано В. Моцарта являются значительным шагом в эволюции камерной сонаты. Найденные композитором художественные приемы, а также тенденции к усилению концертного начала, равноправию партий находят свое продолжение и развитие в творчестве Л. Бетховена, а затем – композиторов-романтиков.

2.2 Соната е-moll В. Моцарта в процессе формирования исполнительского мастерства

Для эффективного и продуктивного освоения данного инструментального

цикла, изучение которого будет способствовать формированию ряда профессиональных навыков, можно использовать следующий алгоритм работы.

1. Знакомство с особенностями трактовки камерного сонатного цикла в творчестве В. Моцарта и исполнительских традиций его времени.
2. Анализ тематического и композиционного решения в сонате.
3. Выявление исполнительских задач.

Прежде чем приступать к практическому изучению произведения, студент должен провести довольно объемную аналитическую работу, чтобы разобраться в особенностях трактовки сочинения, его образного содержания и архитектоники. Поэтому мы рассмотрим Сонату для скрипки и фортепиано *e moll* В. Моцарта с точки зрения музыкального языка и композиции, а затем с точки зрения исполнительских особенностей и трудностей, которые способствуют развитию профессиональных компетенций и ансамблевой техники студента.

Первая часть сонаты – многотемное сонатное *allegro*. Для данной части характерны тематическая насыщенность, глубокое образное обобщение, контраст как между темами, так и внутри них, что типично для многих моцартовских инструментальных циклов. В то же время тематическая насыщенность и богатство не создают впечатление перегруженности, калейдоскопичности, отдельные темы и их элементы обнаруживают интонационные и ритмические взаимосвязи, благодаря чему достигается внутреннее единство. В целом достаточно светлая, лишенная. Благодаря этим чертам композитору удастся создать индивидуализированное решение сонатной формы.

Главная партия – однотональный замкнутый период повторного строения из двух предложений, каждое из которых имеет индивидуализированное, тематически самостоятельное окончание, которое вносит новые краски в звучание главной партии. В структуре главной партии можно выделить три контрастных элемента:

– Элемент *a* (Пример 1) – характеризуется волнообразным характером мелодической линии, основан на стремительном взлете по звукам тонического трезвучия и затем достаточно продолжительный спад, состоящий из трех нисходящих звеньев секвенции. Это достаточно интенсивное мелодическое движение сдерживается благодаря ритмическим особенностям темы: интенсивный затактовый ход восьмых почти замирает благодаря использованию половинных в первом и втором тактах. Интонационное строение мелодии указывает на песенные истоки темы, а повторность ритмической формулы – на элементы танцевальности. Благодаря отсутствию внутренних цезур и кадансов первое восьмитактовое построение является неделимым. Предписанное композитором динамическое указание *p* способствует созданию затаенного, сдержанного звучания, что вместе с другими выразительными средствами создает меланхолично-задумчивый образ. В первоначальном изложении партии продублированы. При повторном проведении элемента во втором предложении благодаря разделению функций скрипки и фортепиано (скрипке поручено сольное проведение мелодии, фортепиано выполняет аккомпанирующую роль) акцентируется песенная природа темы.

– Элемент *b* (Пример 2) – вносит резкий театральный контраст в спокойное течение главной партии. Активно-действенный характер создается благодаря восходящей секвенции, поступательному мелодическому движению, использованию *f* и *staccatto*.

– Элемент *c* (Пример 3) – является логическим продолжением и развитием мелодического импульса, заложенного в *a*, своеобразным ответом. Его можно считать самостоятельной темой благодаря завершенности и внутренней законченности. Как и *a*, элемент *c* основан на поступенном нисходящем мелодическом движении. Основная мелодия помещена в партии фортепиано, скрипка выполняет функцию гармонического заполнения

(использованы тянущиеся звуки).

Связующая партия в данной части отсутствует – композитор вводит побочную тему (также состоящую из двух взаимодополняющих элементов – Пример 4) по принципу противопоставления – тонального, фактурного, образного. Основой темы являются два контрастных двутактовых мотива – маршевый (использованы повторяющиеся аккорды и нисходящая фигура с применением пунктирного ритма) и танцевальный (с галантной фигурой с задержанием в конце мотива). В первом проведении тема проводится в партии фортепиано, скрипка частично ее дублирует. Второе проведение носит разработочный характер (интенсивное тональное движение с сопоставлениями одноименного мажора и минора, мотивная разработка), значительно расширено по масштабам. Разработочность привносится также благодаря использованию полифонических приемов: контрапункта партий, имитационных перекличек между партиями. В отличие от тонально устойчивой главной, в которой акцент сделан на внутреннем тематическом контрасте, в побочной В. Моцарт сосредотачивает внимание на развитии, прежде всего – тонально-гармоническом. Можно отметить интенсивное тональное движение (C – G – C – D – G – g – G (a) – G), а также необычное для побочных тем использование модуляции C – G с дальнейшим закреплением традиционной параллельной тональности.

Видоизменения интонаций побочной партии приводят к первой заключительной теме (Пример 5), которая полностью звучит в партии фортепиано (во втором проведении скрипка дублирует). Нисходящий пунктирный мотив побочной темы становится здесь источником мелодического движения. Используются элементы концертного стиля – в частности это продолжительная трель в кадансах обоих проводений. Вторая заключительная тема (Пример 6) носит синтезирующий характер и объединяет элемент *b* главной партии (который приобретает торжественный характер благодаря мажорному изложению) и первый элемент побочной. Такая тематическая арка

служит прочному объединению многотемной экспозиции. Вторым способом объединения является заключительное проведение элемента *a* главной партии в конце заключительной, придающее черты рондальности сонатной форме. В нем происходит модуляционный возврат к основной тональности. Отсутствие окончательного закрепления новой тональности *G dur*, типичное для классических экспозиций, остановка на доминанте *e moll* в конце экспозиции способствуют ее размыканию. Несмотря на предписанный композитором повтор раздела, данный прием предвосхищает стремление композиторов-романтиков к размыканию разделов сонатной формы и сквозной драматургии.

В небольшой (23 такта), но емкой разработке можно выделить несколько этапов. На первом (т.1-15) происходит «дополнение» мотива *a* главной партии новым тематическим элементом, нисходящим гаммообразным ходом, впервые появляющимся в партии скрипки:



Далее этот мотив контрапунктирует интонациям главной темы и подвергается имитационному развитию. Необычным является: расширение масштабов элемента благодаря трехкратному повторению последнего четырехтакта, дроблению мелодической линии темы между партиями рук и инструментами, сочетанию гомофонно-гармонического и полифонического типов изложения. Такая интенсивная работа на небольшом участке свидетельствует об огромном композиторском мастерстве В. Моцарта, умении на небольшом участке формы минимальными средствами двух инструментов добиться уровня сконцентрированного симфонического развития тематизма. Второй этап (т. 16-23) – это более традиционное секвентное развитие нового мотива; интенсивность и сконцентрированность развития здесь спадают, что дает возможность возврата к первоначальному уравновешенному звучанию главной партии.

Проведение мотива *b* в основной тональности отмечает начало репризы. Изменения касаются практически всех тем: в главной партии из-за интенсивного разработочного развития сокращено первое проведение мотива *a*. Противопоставление главной и побочной тем становится более обостренным благодаря сопоставлению тональностей *e moll* и *F dur*. Далекое отклонение потребовало дополнительного утверждения основной тональности из-за чего заключительная партия расширена и модулирует в *h moll* для повтора разработки и репризы. Наконец, заключительное проведение главной темы (второе предложение, мотивы *a* и *c*) в новом фактурном изложении выполняет функцию коды, утверждает принцип рондальности и придает завершенность части.

Вторая часть, *Tempo di Menuetto* развивает и дополняет меланхоличный образ, доминирующий в первой части благодаря преобладанию главной партии. Часть совмещает функции медленной части и финала и противопоставлена первой своей уравновешенностью, пропорциональностью. Однако, как и в первой части, используя традиционную сложную трехчастную структуру, В. Моцарт обновляет ее изнутри, привносит элементы драматического развития благодаря варьированию в репризном разделе.

Основная тема первого раздела (Пример 7) – песенная. Несмотря на использование жанровых признаков менуэта («галантные» окончания фраз, танцевальная ритмика), вокальное начало, реализованное в богатом круге интонаций, в ней доминирует. Мелодическое движение в теме основана на волнообразном движении мелодии с многочисленными задержаниями, в ритмическом отношении изобилует синкопами, сопровождающими задержания. Фактурное изложение как в первом, так и в последующих проведениях достаточно простое, как правило, варьируется, но повсюду остается прозрачным и не выходит за рамки трехголосия. Так, в первом разделе для первого проведения типично трехголосное хоральное изложение с верхним ведущим мелодическим голосом, для второго – использование гомофонно-

гармонической фактуры с фигурационным мелодизированным изложением среднего голоса, для третьего – совмещение гомофонно-гармонического и полифонического принципов (сохраняет трехголосное изложение, в партии скрипки появляется выразительная контрапунктирующая мелодия). В сокращенной до одного проведения репризе происходит динамизация: мелодия «уплотняется» за счет дублировки в партиях обоих инструментов, а сопровождение активизируется благодаря триольной пульсации в фигурациях. Фактурные видоизменения основной темы привносят элементы вариационного развития и способствуют сквозному развитию, динамизации и образной и жанровой трансформации темы. Так, тема постепенно теряет жанровые признаки менуэта, драматизируется (средний раздел первой части сложной трехчастной формы, проведение темы в репризе). На секундовых интонациях-задержаниях основана достаточно развернутая кода, в которой можно наблюдать (как в главной партии первой части) вторжение драматического

Трио (простая двухчастная репризная форма) контрастирует крайним разделам (Пример 8) по всем средствам выразительности. Гибкой и крайне изменчивой мелодии первого раздела противопоставлена достаточно статичная мелодическая линия в трио, ограниченная рамками хоральной фактуры и наполненная многочисленными буквальными повторами (на уровне отдельных звуков, мотивов, предложений). Приобретая черты декламационности, она не теряет своей вокальной природы, а благодаря многочисленным задержаниям – и признаков менуэта.

В отношении трактовки соотношения партий во второй части можно отметить их гибкое взаимодействие и переключение функций. Как правило первое проведение темы (период, предложение) поручено фортепиано, второе – скрипке, а фортепиано выполняет аккомпанирующую функцию; исключение составляет кода, в которой новая, взволнованная тема, основанная на секундовых интонациях, проводится вначале у скрипки, а затем дублируется. Дублировки в данной части используются меньше и в основном в репризном

разделе, как бы подчеркивая его кульминационное значение.

Рассматривая цикл как единое целое необходимо также отметить некоторые его особенности. Прежде всего это взаимодополняемость частей, раскрытие единого, меланхолически-задумчивого образа, который приобретает то более просветленную, то более драматичную окраску, но в целом не выходит за определенные границы. Индивидуализированным становится музыкально-драматургическое решение традиционных структур – сонатной и сложной трехчастной формы, которые отклоняются от стандартных схем. Так, нетрадиционными приемами являются: отсутствие связующей партии в первой части, введение побочной путем сопоставления, тональная неустойчивость побочной, модулирующее проведение главной в конце экспозиции и репризы, введение контрастного материала в кодах первой и второй частей, жанровая трансформация первой темы второй части и другие.

Исполнительские особенности сонаты В. Моцарта определяются традициями исполнительства его времени и касаются таких аспектов, как темпы и агогика, динамика, фразировка, артикуляция, орнаментика. Все перечисленные параметры зависят, с одной стороны, от исполнительской подготовки ансамблистов, степени их информированности в вопросах интерпретации сочинений классической эпохи, с другой – от выбранной редакции сонаты и традиций, которых придерживается ансамбль в целом. В настоящее время существуют многочисленные редакции сонат, в большей или меньшей степени отдаляющиеся от авторского текста. Среди них можно назвать редакции Давида, Германа, Паумгартнера, Шнабеля, а также уртекстовые редакции Реезера, Маргера и Шмида, которые отличаются некоторыми нюансами нюансировки, артикуляции и фразировки. Исполнительские редакции Давида и Германа отражают традиции XIX в. в отношении трактовки моцартовских циклов и доносят его музыку с точки зрения романтической исполнительской традиции, что проявилось в динамической и штриховой детализации, выписанными расшифровками украшений.

В том случае, если ансамбль (или педагог, который ведет предмет) придерживается современной тенденции *historically informed performance* (исторически информированного исполнительства), уместным будет использование в качестве отправной точки авторского текста, а при исполнении – аутентичных инструментов или инструментов, которые приближаются по своим характеристикам к аутентичным. Как известно, фортепиано (клавир) во времена В. Моцарта существенно отличался от современных образцов. Несмотря на многообразие разновидностей клавиров, в целом они отличались более мягким, прозрачным, ясным и тихим звучанием, которое в большей степени способствовало эффекту тембровой слитности клавира и скрипки. Несмотря на то, что современная скрипка также обладает более насыщенным и ярким звучанием, проблема звукового баланса между инструментами является по-прежнему актуальной.

Клавир сонаты изобилует построениями, в которых необходимо придерживаться тембрового баланса скрипки и фортепиано. Это касается построений, в которых дублируется мелодия, т. к., легко «перебить» звучание скрипки даже одноголосным исполнением мелодии на фортепиано. Не менее сложными с точки зрения баланса звучности являются фрагменты, основанные на имитациях мотивов (например, разработка первой части). Успешно найденный баланс между громкостью и тембральной окраской голосов, имитация звучания струнных в партии фортепиано позволят достичь гармоничного объединения разнородных по своей природе инструментов.

Фрагменты, в которых скрипка выполняет функцию сопровождения в данной сонате немногочисленны. В частности, можно указать на второе проведение побочной партии первой части, когда мелодия у фортепиано «окутывается» кружевами скрипичных фигураций. Здесь уместно применение традиций русской скрипичной школы, в частности, Л. Ауэра, которая не допускает утяжеления сопровождения в партии скрипки. По слова С. Майкапара, который был свидетелем работы выдающегося скрипача над

подобного рода построениями: «... особенно памятны мне его требования, чтобы привыкшие всегда солировать скрипачи предельно сдерживали свой звук в аккомпанементах, когда временно солирующая партия фортепиано должна была быть исполнена *piano*. Слушая игру самого Ауэра в ансамблях, я много раз восхищался, с какой тонкостью он в таких местах исполнял аккомпанементные отрывки в своих партиях. При всей тонкости звучания аккомпанементы Ауэра отличались еще необыкновенной ясностью и богатством мельчайших оттенков» [цитировано по 2, с. 80].

Выбор степени динамического баланса и динамических градаций часто напрямую зависит от плотности фактурного изложения, интонационной насыщенности фактурных слоев. Сравнивая, например, варианты фактурного изложения основной темы второй части можно отметить, что динамическое решение всех проведений будет отличаться: первое проведение, в котором использована прозрачная трехголосная фактура, средний и верхний регистры требует среднего динамического уровня, что подчеркнет вокальную природу темы. Аналогично негромко может быть решено и второе проведение, порученное скрипке. Динамизация и драматизация темы в среднем разделе части и в репризе (что сопровождается уплотнением фактурной событийности) также может быть подчеркнута повышением динамического уровня. Постепенное нарастание громкости от одного проведения к другому может подчеркнуть сквозное развитие темы, прописанное в нотах, объединить их все в единую линию развития.

Воспитанный на трио-сонатах своих предшественников, В. Моцарт часто прибегает к имитации оркестрового приема сопоставления *tutti* и *solo*. Показательна главная партия первой части: в первом предложении имитируется оркестровое *tutti*, во втором – сольное проведение темы должно быть чутко поддержано аккомпанементом. Задача пианиста – добиться такого же плавного, выразительного и «вокализированного» звучания инструмента, как у скрипача. Диалогическое взаимодействие инструментов в элементе *c* должно быть

выделено как тембровой окраской, так и динамическими средствами. К. Аджемов отмечает: «В контрапункте выразительных голосов важно добиться убеждающей градации звука. Короткие, убедительные реплики скрипки в этих тактах исполняются *piano*, в то время как у фортепиано *mezzo piano*, а ранее – *mezzo forte*. Нивелирование звучания обедняет драматически значительный диалог голосов» [2, с. 91].

Сложность для исполнителей представляют многочисленные унисоны скрипки и фортепиано. Они требуют максимального совпадения по многим параметрам: интонационной точности (звуковысотной в партии скрипки) а также одинакового способа интонирования (как выразительного исполнения) отдельных мелодических оборотов, синхронности ритмического рисунка, одновременного выполнения усиления и ослабления динамики.

Пожалуй, одной из трудных задач является синхронность в исполнении мелизмов и украшений. При расшифровке орнаментики можно отталкиваться от теоретических трудов предшественников и современников В. Моцарта, в которых, как правило, достаточно подробно описаны способы расшифровки. Орнаментика в данной сонате немногочисленна, однако ее исполнение требует унификации (единого прочтения во всех случаях) и синхронным.

Обилие тематизма и многочисленные трансформации тем, которыми характеризуется соната, постоянные смены типов фактуры, функций инструментов, переключения между различными штрихами – все это требует от исполнителей, которые обращаются к тексту сонаты, постоянного внимания, продуманного исполнительского плана, который подчеркнул бы тонкости музыкальной драматургии сочинения.

Отдельно необходимо коснуться проблем темповой интерпретации. Как правило, В. Моцарт выписывает обозначения темпов в своих сочинениях. Однако при выборе метрической пульсации необходимо отталкиваться от классической традиций обозначения темпов (которая в большей степени указывает на характер исполнения, чем на скорость). Для данного цикла,

единого в плане образного наполнения, ярко выраженный темповый контраст представляется неубедительным. Выбор близких темпов, напротив, подчеркнет единство композиторского замысла.

Таким образом, соната е moll К. 304 В. Моцарта – одно из художественно ценных, совершенных по замыслу и реализации сочинений композитора, которое способствует формированию многочисленных исполнительских навыков музыканта.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Исполнительское мастерство музыканта – многоаспектная категория, которая формируется в процессе учебной и исполнительской деятельности, целью которого является передача художественного замысла сочинения от композитора к слушателю. Одним из наиболее эффективных способов формирования исполнительского мастерства становится камерное музицирование – особая форма исполнительской деятельности, которая позволяет осуществлять процесс исполнительства на различных этапах допрофессиональной и профессиональной подготовки. Имея глубокие исторические корни, камерная музыка в современной практике формирования музыканта раскрывает свой огромный воспитательный и обучающий потенциал. Участие в различных формах ансамблевого музицирования способствует становлению общей музыкальной культуры музыканта, его эстетическому формированию.

В процессе работы над данной ВКР было выяснено, что ансамблевое музицирование может осуществляться на различных стадиях профессиональной подготовки – от начального до профессионального уровня. На всех этапах оно способствует формированию музыкальных способностей, является стимулом для общего музыкально-эстетического развития, способствует формированию исполнительских навыков.

История современного камерно-ансамблевого исполнительства, а в его контексте – и сонаты для скрипки и фортепиано как одной из разновидностей, которая имеет свои жанровые особенности, является достаточно продолжительной и охватывает последние столетия развития музыкальной культуры. Сонаты В. Моцарта – одна из поворотных точек в развитии жанра. Именно в его наследии совершается поворот от трио-сонаты, в которой скрипка преимущественно выполняет функции аккомпанемента, к сонате, в которой оба участника функционально равнозначны, их партии паритетны. Один из этапов

этой эволюции – шесть «мангеймских» сонат, в число которых входит соната е moll К. 304. Благодаря яркой образности, отточенному и в то же время индивидуализированному композиционному решению, относительной технической простоте данное сочинение входит в репертуар многочисленных ансамблевых составов. В то же время сочинение требует высокого уровня исполнительского мастерства, владения богатой тембровой и штриховой палитрой (у скрипача), разнообразными видами туше (у пианиста). В процессе работы над сонатой на основе аналитического подхода к нотному тексту можно формировать следующие исполнительские навыки и качества:

- навык чтения с листа (в достаточно продвинутых по исполнительскому уровню дуэтах);
- гармонический, полифонический и тембровый слух;
- навык синхронного исполнения не только нотного текста, но и различных выразительных средств (агогика, динамика, фразировка, орнаментика, темп);
- умение применять на практике полученные теоретические сведения (в области сохранения традиций аутентичного исполнительства) и т. д.

Список литературы

1. Аберт Г. В. А. Моцарт. Ч. 1. Кн. 1 / Г. Аберт; пер. с нем., вступит. ст., коммент. К. К. Саквы. – М.: Музыка, 1978. – 534 с.
2. Аджемов К. Двухчастные скрипичные сонаты В.А. Моцарта в классе камерного ансамбля // Камерный ансамбль: педагогика и исполнительство. – М.: Музыка, 1979. – 77-95 с.
3. Баренбойм Л. А. Музыкальное воспитание в XX веке. Элементарное музыкальное воспитание по системе Карла Орфа. М.: Всесоюзное издательство «Советский композитор», 1978. – 145 с.
4. Баренбойм Л. А. Путь к музицированию. Исследование / Л. А. Баренбойм. – 2-е изд., доп. – Л. : Советский композитор, 1979. – 352 с.
5. Бочкарев Л.Л. Психология музыкальной деятельности / Л.Л. Бочкарев. – М.: «Классика-XXI», 2008. – 352 с.
6. Бунькова Н.Г. Ансамблевое исполнительство, как одна из важных развивающих форм обучения в фортепианном классе ДШИ: учебно-методическое пособие / Н.Г. Бунькова. – Николо-Павловск, 2016. – 23 с.
7. Бычков О.В. Формирование ансамблевой техники музыканта-исполнителя / Бычков О. В. Дис. канд. пед наук. – Спб., 2006. – 188 с.
8. Виноградов Л.В. Коллективное музицирование / Л.В. Виноградов. – М.: НИИ школьных технологий, 2008. – 160 с.
9. Гинзбург Л. С. О работе над музыкальным произведением / Л. С. Гинзбург. – М. : Музыка, 1981. – 143 с.
10. Горбунова И. Е. Ансамблевое музицирование как компонент содержания профессиональной деятельности будущего педагога-музыканта / И. Е. Горбунова / Вестник КГУ. – 2010. – №3. – 276–281 с.
11. Драгайцева Д.Г. Ансамблевое музицирование как фактор развивающего обучения подростков в классе общего фортепиано как фактор развивающегося обучения (в детской музыкальной школе): Автореф. дис. ...

- канд. пед. наук / Драгайцева Дина Геннадиевна; Московского государственного открытого педагогического университета им. М.А. Шолохова. – М., 2005. – 20 с.
12. Есаков В.В. Сонаты для клавира и скрипки В.А. Моцарта: особенности жанра и исполнительской интерпретации / авт. дис. ... канд. Искусств. – М., 2008. – 26 с.
 13. Камерная музыка [Электронный ресурс] // Большой энциклопедический словарь. – Режим доступа: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc3p/146198> , свободный.
 14. Кириллина Л.В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч.1: Самосознание эпохи и музыкальная практика / Л.В. Кириллина. – М.: Московская государственная консерватория, 1996. – 192 с.
 15. Кириллина Л.В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч.2. Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции / Л.В. Кириллина. – М.: Композитор, 2007.
 16. Кириллина Л.В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч.3. Поэтика и стилистика / Л.В. Кириллина. – М.: Композитор, 2007.
 17. Кодай З. Избранные статьи / З. Кодай. – М. : Сов. композитор, 1982. – 288 с.
 18. Луцкер П.В., Сусидко И.П. Моцарт и его время / П. Луцкер, И. Сусидко. – М.: Классика-XXI, 2008. – 310 с.
 19. Майкапар С. М. Музыкальное исполнительство и педагогика / С.М. Майкапар. – Челябинск, 2006. – 219 с.
 20. Мартынова О.В. Развитие ансамблевого мастерства подростков в фортепианном классе / О.В. Мартынова // Вестник МГУКИ. – 2010. – №3. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/razvitie-ansamblevogo-masterstva-podrostkov-v-fortepiannom-klasse>
 21. Медушевский В. В. Энциклопедический словарь юного музыканта / В. В. Медушевский, О. О. Очаковская. – М. : Педагогика, 1985. – 356 с.
 22. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия / Е. Назайкинский.

– М. : Музыка, 1972. – 383 с.

23. О совершенствовании преподавания камерного ансамбля в музыкальных училищах: Методические рекомендации / Сост. Г. П. Солопахо. – Минск : Белгосконсерватория имени А. В. Луначарского, 1987. – 41 с.
24. Протопопов В.В. История сонатной формы. Сонатная форма в западно-европейской музыке конца XVIII – первой половины XIX века. – М.: Музыка, 2013. – 192 с.
25. Раабен Л. Камерная музыка [Электронный ресурс] // Музыкальная энциклопедия. – Режим доступа: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_music/3353/Камерная , свободный.
26. Риман Г. Камерная музыка [Электронный ресурс] // Музыкальный словарь. – Режим доступа: https://enc.biblioclub.ru/Termin/71505_Kamernaya_muzyka , свободный.
27. Сахарова Г. Формирование сонатного цикла в болонской скрипичной школе XVIII века // Из истории зарубежной музыки в.4. сост. Р. Ширинян. – М.: Музыка, 1980. – 119 – 142 с.
28. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. Избранное / Б.М. Теплов. – М.: Педагогика, 1985. – 355 с.
29. Тютюнникова Т. Э. Видеть музыку и танцевать стихи... Творческое музицирование, импровизация и законы бытия / Т. Э. Тютюнникова. – М. : Едиториал УРСС, 2003. – 264 с.
30. Ушаков Д.Н. Музицировать // Толковый словарь русского языка/ Д.Н. Ушаков. – М.: Альта-Принт, 2005. – 1216 с.
31. Цагарелли Ю.А. Психология музыкально-исполнительской деятельности / Ю.А. Цагарелли. – СПб.: Издательство «Композитор», 2008. – 212 с.
32. Цыпин Г. М. Музыкально-исполнительское искусство : теория и практика / Г.М. Цыпин. – СПб.: Алетейя, 2001. – 318 с.
33. Шадт К.В. Фортепианный ансамбль в системе современного музыкального воспитания и образования / К.В. Шадт // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. –

2011. – №132. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/fortepianny-ansambl-v-sisteme-sovremennogo-muzykalnogo-vospitaniya-i-obrazovaniya> (дата обращения: 25.02.2021).

34.Эйнштейн А. Моцарт. Личность. Творчество. / Пер. с нем. под ред. Е.С. Черной. – М.: Музыка, 1977. – 454 с.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1

Allegro.

p

Allegro.

p

Пример 2

Пример 3

Пример 4



Пример 5



Пример 6



Пример 7



Пример 8

