

Российская Федерация
Калининградская область
АДМИНИСТРАЦИЯ МУНИЦИПАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«СВЕТЛОВСКИЙ ГОРОДСКОЙ ОКРУГ»
Муниципальное автономное учреждение
дополнительного образования муниципального образования
«Светловский городской округ»
«Детская школа искусств г. Светлого»
(МАУ ДО МО «СГО» «ДШИ г. Светлого»)

Методическое сообщение

**тема « АНСАМБЛЕВОЕ МУЗИЦИРОВАНИЕ КАК МЕТОД
ВСЕСТОРОННЕГО РАЗВИТИЯ ЛИЧНОСТИ УЧАЩЕГОСЯ»**

**Автор Козлова С.В.
преподаватель по фортепиано**

**г. Светлый
2016г.**

1. ВВЕДЕНИЕ .

ДЛЯ ЧЕГО ЛЮДИ УЧАТСЯ МУЗЫКЕ ? Одна маленькая ученица на вопрос , для чего она учится играть на фортепиано , ответила:

-- Когда я вырасту, хочу быть женщиной , которая умеет играть на фортепиано .

Маленькая девочка безотчетно осознала . что человек , умеющий играть, становится интересным для окружающих . Своим исполнением он может доставить удовольствие себе и своим слушателям – удовольствие от звучания мелодии , от полноты и тонкости звучания гармонии , удовольствие от живительной силы творчества . Однако на первых порах начинающие пианисты издают такое звучание на инструменте . которое совсем не ласкает слух окружающих . Один из учеников , придя на урок , признался : - Когда я дома начинаю играть на пианино , все прячутся на кухне .

И как облегчить ученику его путь в мир музыки?

МЕТОДА по-гречески означает путь , дорога. Преподаватель помогает ученику тем , что облегчает трудности , встречающиеся на пути . учит самостоятельности в дальнейшем . (Всем хорошо известно . что ансамблевая игра закладывает основы для воспитания слухового внимания , развития гармонического слуха , ритмической дисциплины и способствует развитию истинного чувства ритма .)

Древние римляне считали, что корень учения горек. Но в начале пути важно увлечь маленьких музыкантов. Когда учитель призывает в союзники интерес, когда дети заражаются жадной жаждой знаний, стремятся к активному, творческому труду, корень учения меняет свой вкус и вызывает у детей вполне здоровый аппетит. Интерес в обучении неразрывно связан с чувством удовольствия и радости, которые доставляют человеку работа и творчество. Интерес и радость познания необходимы , чтобы дети были счастливы.

Развитию познавательного интереса способствует такая организация обучения, при которой ученик действует активно, вовлекается в процесс самостоятельного поиска и открытия новых знаний, решает вопросы проблемного, творческого характера. Только при активном отношении учащихся к делу, их непосредственном участии в «создании» музыки пробуждается интерес к искусству.

Огромную роль в реализации этих задач имеет ансамблевое музицирование – это вид совместного музицирования, которым занимались во все времена, при каждом удобном случае и на любом уровне владения инструментом, занимаются и поныне. Детям очень нравится играть в ансамбле . В чем же заключена польза ансамблевого музицирования ? В силу каких причин оно оказывается способным стимулировать общемузыкальное развитие учащихся ?

Играя в ансамбле с преподавателем , начинающий пианист ощущает себя частью единого целого в звучании музыки .

Совместное исполнение вызывает у учащихся неподдельный интерес, что, как известно , является мощным стимулом в работе. Творческая атмосфера этих занятий предполагает активное участие детей в учебном процессе. Радость и удовольствие от совместного музицирования с первых дней обучения – залог интереса к этому виду искусства – музыке. При этом каждый ребёнок становится активным участником ансамбля, независимо от уровня его способностей в данный момент, что способствует

психологической раскованности, свободе, дружелюбной атмосфере в классе. Еще важнее то, что игра в ансамбле учит слушать партнера, вести диалог, то есть уметь вовремя подавать реплики и вовремя уступать. Если это искусство постигается музыкантом, то можно надеяться, что он успешно освоит специфику игры на фортепиано.

2. Немного об истории создания фортепианного ансамбля.

Фортепианный дуэт на одном рояле сформировался как жанр в XIX столетии, и тому было немало объективных причин.

Клавишные инструменты прошлых веков, такие как клавесин и клавикорд имели слишком малую клавиатуру, чтобы за ней легко могли разместиться два исполнителя. Их звук был не ярким и не мог зависеть от количества играемых нот. Кроме того, изящный контрапунктический стиль произведений XVI - первой половины XVIII веков не имел нужды больше чем в одном исполнителе.

Другая картина возникла, когда появилось молоточковое фортепиано с расширенным диапазоном, со способностью к постепенному увеличению или уменьшению звучности, с дополнительным резонатором педали. Этот инструмент открывал в себе особые возможности при игре двух пианистов. Стремительно возрастала полнота и сила его звучания, открывались неведомые тембровые краски, а новый гомофонный стиль музыки в этом очень нуждался.

Развитие молодого вида ансамбля (фортепианного дуэта) шло стремительными шагами. К началу XIX века он располагал обширным репертуаром и утвердился как самостоятельная форма музицирования. Причина столь быстрого распространения и большой популярности фортепианного дуэта заключалась и в его демократичности.

Четырехручные произведения конца XVIII – начала XIX веков, нередко рассчитанные на средний пианистический уровень, были доступны многим любителям, с успехом использовались и в педагогической практике.

Было открыто новое свойство фортепианного дуэта, сделавшее его еще более популярным: четырехручная фактура оказалась способной к воспроизведению оркестровых эффектов – на фортепиано в 4 руки зазвучали переложения популярных сочинений, прежде всего симфоний композиторов классиков и романтиков, а также фрагментов опер и балетов. Оба исполнителя в этом случае ощущают себя своеобразным маленьким оркестром и пытаются фортепианными средствами передать оркестровые краски и фактуру. Композиторы того времени создали множество произведений специально для такого ансамбля. То были и крупные сочинения - сонаты, рондо, вариации, и миниатюры – небольшие разнохарактерные пьесы, объединенные в цикл.

На протяжении долгого времени четырехручные версии симфоний, камерных ансамблей, опер, балетов были нередко единственным источником ознакомления с ними. Именно так знакомилась в прошлом веке масса любителей, а так же и профессионалы с произведениями разных жанров.

Распространение средств массовой информации отодвинуло познавательную функцию дуэта, связанную с игрой переложений симфоний, оперной и ансамблевой литературы. Домашние фонотеки вытеснили традиции камерного музицирования.

После Второй мировой войны возрос интерес к искусству эпохи барокко. Возрождение музыки XVII-XVIII веков сопровождается возрождением инструментария того времени и исполнительских традиций. Появляется много новых камерных коллективов – оркестров, хоров, ансамблей. Концертная жизнь тяготеет к формам музыкальных собраний, которые проводились в музеях, картинных галереях. Повсеместно распространились фестивали камерной музыки. Так появились предпосылки для возрождения жанра, который может считаться эмблемой камерного музицирования – фортепианного дуэта.

В последней трети XX века в Европе и США наблюдается активное возрождение интереса пианистов – исполнителей к игре в 4 руки, это продолжается и поныне. Четырехручная литература охватывает сочинения различной степени сложности, предназначенные и для домашнего музицирования, и для педагогической работы, и исполнения на концертной эстраде.

3. Основы ансамблевой техники.

В отличие от других видов совместной игры, фортепианный дуэт объединяет исполнителей одной и той же “специальности”, что облегчает их взаимопонимание. Само слово «ans» в переводе с французского означает «единство». Практику ансамблевого музицирования можно начинать уже с первого-второго года обучения при наличии репертуара, позволяющего составлять ансамбли из ровесников-одноклассников. Такие ансамбли успешно выступают уже в 1-м классе на концертах для родителей, академических и открытых концертах. Преподаватели должны руководствоваться психологической установкой на воспитание пианиста, не только готового к сольному исполнительству, но и получающего радость от совместной профессиональной работы с инструменталистами, вокалистами и в фортепианном дуэте. Участие в «малых» ансамблях открывает перед ребятами возможность активной концертной практики. Чувствуя контакт с партнерами-ровесниками, они ведут себя на эстраде увереннее, раскованнее, испытывают удовольствие от общения со слушателями. Навыки ансамблевого музицирования усваиваются малышами естественно. почти инстинктивно. Воспитываемое с детства слуховое внимание позволяет легко освоить общие принципы игры в ансамбле:

- умение воспринимать и воспроизводить «партитурную» запись;
- навыки синхронной игры как в ровном ритме. так и в темпе *rubato*;
- умение распределить звучность по динамике с учетом тембров;
- способность ощущать деление музыки на фразы.

Совместная игра отличается от сольной тем, что и общий план и все детали интерпретации являются плодом раздумий и творческой фантазией не одного, а двух исполнителей.

Занятия ансамблем начинаются с составления дуэта. Партнерами могут быть:

- Преподаватель-ученик. На уроке с учеником играет преподаватель. В пьесах для начинающих первая партия является одноголосной, а вторая басовая, предназначенная для преподавателя, — содержит гармоническое дополнение или сопровождение. Такая форма работы очень плодотворна для **развития креативного мышления**. Ученик под аккомпанемент учителя, исполняет самые простые мелодии, учится слушать обе партии, развивает свой гармонический, мелодический слух, чувство ритма. Итак, игра в ансамбле – один из кратчайших, наиболее перспективных путей общемузыкального развития учащихся. Именно в процессе ансамблевой игры со всей полнотой и отчетливостью выявляются основные принципы развивающего обучения:

- а) увеличение объема исполняемого музыкального материала.
- б) ускорение темпов его прохождения.

- Два ученика. Объединяют детей одного возраста и одинакового уровня подготовки. Поскольку каждому из них не хочется скомпрометировать себя перед другим, то возникает нечто вроде негласного состязания, являющегося стимулом к более внимательной игре.

Технически грамотное ансамблевое исполнение подразумевает в первую очередь: синхронность при взятии и снятии звука; равновесие звучания в удвоениях и аккордах, разделенных между партнерами; согласование приемов звукоизвлечения; передача голоса от партнера к партнеру; соразмерность в сочетании нескольких голосов, исполняемых разными партнерами; соблюдение общности ритмического пульса; единство динамики, фразировки.

Усложнение художественных задач расширяет технические задачи совместной игры. Необходимо следить за тем, что происходит в соседней партии, слушать товарища, учитывать его исполнительские “интересы”. Умение слушать не только себя, а одновременно и то, что играет партнер, педализировать во время исполнения звучание обеих партий, которые сливаются в единое целое. Замечание педагога – “Ты не слушаешь партнера” должно пониматься так: – “Ты не слушаешь, что у вас вместе получается”. Нужно слушать не себя, не его, а только общее звучание ансамбля (ни “я”, ни “он”, а “мы”).

Неумение слушать общее звучание сказывается на самой позе пианиста: “уткнувшись” в клавиатуру, он следит только за движением своих пальцев, в певучих местах он поворачивает голову, прислушивается к звучанию мелодии. В такой “позиции” и о своем исполнении можно получить искаженное представление, не говоря о звучании обеих партий.

Пианисты не владеют хорошо известным оркестрантам навыком отсчета длительных пауз. Самый простой и эффективный способ преодолеть в паузах напряжение, боязнь пропустить момент вступления – проиграть звучащую у партнера музыку. Тогда пауза перестает быть томительным ожиданием и заполняется живым музыкальным чувством.

Начать вместе играть, синхронно взять два звука – не так легко, это требует большой тренировки и взаимопонимания. Нужно объяснить учащимся, чем технически обусловлен прием дирижерского замаха, ауфтакта, и как он может быть применен пианистами. При исполнении за одним инструментом, когда руки каждого видны другому – легким движением кисти (с ясно определенной верхней точки), кивком головы, или с помощью знака глазами, если рука не видна. Полезно одновременно с этим жестом обоим пианистам взять дыхание (сделать вдох). Это делает начало естественным, органичным, снимает сковывающее напряжение. Нужно очень строго отмечать малейшую неточность при неполном совпадении звуков. Не меньшее значение имеет и синхронное окончание, “снятие” звука. “Рваные”, “лохматые” аккорды, в которых одни звуки длятся дольше других, загрязняют паузу. Нужно сказать, что пауза имеет огромное выразительное значение. Синхронность отдельных звуков не исчерпывает технической задачи, партнерам необходимо добиваться и равновесия их звучания. Правильного равновесия нужно достичь не в отдельном аккорде, а в параллельно проходящих голосах. С первых же тактов исполнение в ансамбле требует от партнеров полной договоренности о приемах извлечения звука (штрихах). Слаженность совместной игры в отдельном приеме и в общем замысле – особая сфера работы. Технически координации исполнения участников дуэта. Возникает специфическая трудность: то, что может быть сыграно без

затруднений одним пианистом, становится технически сложным, если играется двумя руками двух исполнителей. Каждый из них ощущает при этом непривычную неловкость.

Большое внимание требуется тщательной работе над штрихами, в процессе которой происходит уточнение музыкальной мысли, нахождение наиболее удачной формы ее выражения. Выбор штрихов не может производиться исполнителем каждой партии отдельно, т.к. штрихи в ансамбле взаимосвязаны. Лишь при общем звучании обеих партий может быть определена художественная целесообразность и убедительность решения любого штрихового вопроса.

Совместные поиски наиболее выразительного произнесения каждой фразы приводят к выбору наиболее естественных для музыкального образа штрихов. Одновременное или последовательное произнесение музыкальной фразы потребует от ансамблистов штрихов, дающих сходный по характеру звучания результат.

Пианисты должны уметь передавать друг другу “из рук в руки” пассажи, мелодии, аккомпанементы, незаконченную фразу, не разрывая музыкальной ткани.

Динамика исполнения имеет большое значение в исполнении ансамбля. Наиболее распространенный недостаток – динамическое однообразие: все играется *mf* и *f*, редко *p*.

Динамический диапазон четырехручного ансамбля должен быть не уже, а шире, чем при сольной игре, т.к. наличие двух пианистов позволяет полнее использовать клавиатуру, построить более объемные, плотные, тяжелые аккорды, равномерное распределение силы двух человек. Важно добиться ясного представления о градациях *forte* и *fortissimo*. Определить общий динамический план произведения, определить кульминацию и посоветовать, *fortissimo* играть “с запасом”. Что касается *pianissimo*, то вполне возможно *solo* каждого партнера, что до нюанса *mf* есть еще много градаций: *mp*, *p*, *pp*.

Динамика исполнения отдельной партии в равной степени зависит от того, что играет в этот момент второй участник ансамбля, каковы особенности изложения обеих партий. Следует отметить организующую роль партии *Secondo* как основы, фундамента всего ансамбля в динамических сдвигах и нарастаниях.

Forte ведущей партии, более интенсивное, чем сопровождения. При прозрачной фактуре, *forte* звучит иначе, чем при плотной. Работа над звуком – область огромного труда. Еще не начав совместного исполнения, нужно договориться, что будет показывать вступление, каков характер звучания и каким приемом, и с какой силой будет начата пьеса.

Должен быть определен темп. Общность понимания и чувствования темпа – одна из основных задач ансамбля. Партнеры должны одинаково чувствовать темп. При разучивании можно просчитать в соответствующем темпе “пустой такт”.

Особое место в совместном исполнительстве занимает ритм. Мало заметные в сольной игре ритмические недочеты в ансамбле могут нарушить целостность, дезориентировать партнеров и быть причиной “аварий” при выступлении. Ансамбль требует от участников уверенного, безупречного ритма; ритм обладает особым качеством: быть коллективным. Каждому музыканту присуще свое ощущение ритма, а в ансамбле нужно добиться взаимопонимания, согласия. Наиболее распространенным недостатком учащих являются отсутствие четкости ритма и его устойчивости. Искажение

ритмического рисунка встречаются: в пунктирном ритме, при смене шестнадцатых тридцать вторыми и сочетании их с триолями, в полиритмии, при изменении темпа.

Ускорение темпа возможно при нарастании силы звучности – эмоциональное возбуждение учащает ритмический пульс; в стремительных пассажах; а так же в сложных для исполнения местах. Технические трудности вызывают желание скорее “проскочить” опасные такты; и в постепенном общем изменении темпа пьесы (что легко установить, сравнив исполнение коды с началом).

Специальная задача ансамбля – воспитание коллективного ритма, необходимого качества артистического ансамблевого исполнения. Ее можно решить изучая путем изучения разнохарактерных произведений и развитием всестороннего контакта партнеров в процессе исполнения. Ритм должен быть живым, гибким, выразительным.

Приступая к работе над произведением нужно поговорить с учащимися о характере, музыкальном содержании. Познакомить с автором, эпохой, стилем, формой, определить значение каждой партии. Важно проучить с каждым учащимся его партию, что позволит более тщательно заняться фразировкой, ритмом, штрихами, затем осуществлять совместные репетиции. Конечная цель – создание продуманной интерпретации художественного образа произведения и яркое убедительное его исполнение.

Очень часто ученики, имеющие средние способности, (а таких, к сожалению, большинство), не могут исполнить на фортепиано достаточно серьезные, яркие произведения, так как они имеют проблемы в разборе текста, с трудом разбираются в фортепианной фактуре. Поэтому выучить концертное произведение, в котором технические трудности, сложные гармонии, большой объем им не по силам. Они оканчивают школу, так и не познав огромные возможности фортепиано, которое не зря называют инструмент – оркестр. Струнники, народники, духовики, посещая предмет «оркестр», участвуют в коллективном творческом процессе. Партия каждого участника оркестра не очень сложная, а вместе звучит - получается здорово. Поэтому ученики любят играть в оркестре. Пианисты этого лишены. Но хотя бы в фортепианном ансамбле, где происходит разделение нотного материала на две части, что облегчает в какой-то мере исполнение, ученики имеют возможность поиграть достаточно сложные интересные фортепианные произведения и выступить на концерте. Один ученик не смог бы сыграть произведение такого уровня, а вместе получается. Вот и ответ на вопрос: «Почему дети с большим интересом занимаются ансамблем?»

Камерный ансамбль – это своеобразное музыкальное общение, сотворчество. Отсюда вывод – в оркестре или сольном исполнении обязательно единоначалие, а в ансамбле – только равноправие.

4. Заключение

Ансамблевое музицирование в музыкальной школе обладает огромным развивающим потенциалом всего комплекса способностей учащегося: музыкального слуха, памяти, ритмического чувства, двигательных навыков; расширяется музыкальный кругозор; воспитывается и формируется художественный вкус, понимание стиля, формы произведения.

Развиваются профессионально-психологические качества: наблюдательность, критичность, стремление к совершенствованию собственного звучания, слуховой контроль, рационализация профессиональных игровых движений.

Мобилизуются ресурсы, появляется смысл занятий, ребенок ощущает успех – единственный источник внутренних сил. А когда учащийся получит удовлетворение от совместно выполненной работы, почувствует радость взаимной поддержки – можно считать, занятия в классе ансамбля дали нужный результат .

Ансамблевое музицирование заметно прогрессирует. Ежегодно устраиваются региональные, Всероссийские и Международные фестивали и конкурсы фортепианных ансамблей для детей. Концертные выступления детских ансамблей пользуются успехом у слушателей. Эти выступления способствуют приобретению уверенности, чувства сценической свободы, прививают вкус и интерес к концертным выступлениям. Все это говорит о необходимости занятий ансамблевым музицированием.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ :

- «Вопросы фортепианной педагогики» , «Музыка» ,Москва, 1976 г.
- Н.Голубовская «О музыкальном исполнительстве» , «Музыка», Ленинград 1985 г.
- Н.Корыхалова «За вторым роялем», «Композитор» ,Санкт-Петербург , 2006 г.
- А.Алексеев «История фортепианного искусства» , М.,(1962,1967 . 1982)
- Л.Баренбойм «Путь к музицированию» , Л. , 1973 г.
- И.Березовский , В. Бардас «Психология техники фортепианной игры» . М., 1982 г.
- Н.Перельман «В классе рояля» , Л. «Музыка», 1986 г.

-