**«Работа над ансамблями как одна из форм развития интереса детей**

**в обучении музыке»**

Методические рекомендации

 Составиль преподаватели:

 Любченко Ольга Владимировна

г. Новоаннинский

Проблема музыкального развития детей со средними и слабыми природными музыкальными данными не является новой. Но то, что этим развитием надо заниматься со всеми детьми, желающими обучаться музыке – несомненно.

К каждому ребенку надо находить свой отдельный подход, с каждым нужно обходиться на свой собственный лад.

Главная задача преподавателя состоит в том, чтобы иметь наготове неиссякаемый запас увлекательных возможностей, с помощью которых можно научиться этой интересной игре – играть на рояле.

Одной из таких интересных и увлекательных возможностей является игра в ансамбле.

Технически грамотное ансамблевое исполнение подразумевает в первую очередь: синхронное звучание всех партий (единство темпа и ритма партнеров), уравновешенность в силе звучания всех партий (единство динамики), согласованность штрихов всех партий (единство приемов, фразировки). Выполнить эти технические требования может лишь музыкант, обладающий хорошо развитым умением слушать общее звучание ансамбля.

Заметим, что речь идет о слушании, а не о слышании. Не всегда участники инструментального ансамбля хорошо слышат друг друга. Это может объясняться разными причинами – неудачной посадкой на сцене, акустикой помещения и т.д. Ансамблисты, разумеется, должны знать о возможных затруднениях такого рода и уметь их преодолевать.

Пианист-солист привык слушать себя и только себя. Всё, находящееся за пределами создаваемого им звучания, он сознательно выключает из сферы своего внимания, как отвлекающий и враждебный его искусству шум.

Пианист-ансамблист должен отказаться от привычной для солиста фокусировки слуха; звучание его инструмента зависит уже не только от него, но и от звучания других инструментов ансамбля, оно не представляет собой единство и самодовлеющей эстетической ценности: находящийся в зале слушатель воспринимает его лишь как часть целого. Дело не то­лько во взаимном "прислушивании" партнёров друг к другу и ясном по­нимании функций каждой партии в создании художественного целого, а в органическом и непрерывном слушании общего звучания в процессе ис­полнения.

Слушать себя, слушать партнёра - это проявление различной наст­роенности внимания. Ансамблист должен обладать необходимой сноровкой в быстрой смене фокусировки слуха; но ещё более важно умение слушать ансамбль в целом и, лишь в пределах необходимого контроля, - себя в ансамбле, партнёра в ансамбле. Это умение связано с преодолением психологического барьера: исполнитель не должен различать партии по признаку "я" и "не я"; партия скрипки дли пианиста тоже «я», так же как и партия фортепиано для скрипача.

Только с появлением естест­венного и слитного единства "я» - мы" возникает живое совместное действие. При отсутствии такого единства ансамблевая игра сведется лишь к более или менее детально согласованному исполнению отдельных партий.

Игра в ансамбле помогает музыканту преодолеть присущие ему недостатки: неумение держать темп, вялый или излишне жесткий ритм; помогает сделать его исполнение более уверенным, ярким, многообразным.

Органическая взаимосвязь всех средств музыкальной выразительности предопределяет обязательную целостность различных сторон исполнительской техники. И если, исследуя технику совместного исполнительства, мы членим ее на составные элементы, то делаем это лишь по той причине, что изучение любого сложного процесса или механизма неизбежно требует хотя бы временной изоляции отдельных элементов друг от друга. Нужно помнить, что метод этот весьма условен и возможности его применения ограничены.

Динамика (изменение силы, громкости звучания) является одним из самых действенных выразительных средств. Умелое использование динамики помогает раскрыть общий характер музыки, её эмоциональное содержание и показать конструктивные особенности формы произведения. Особо важное значение приобретает динамика в сфере фразировки - по-разному поста­вленные логические акценты кардинально меняют смысл музыкального построения.

Занятия по ансамблю важны для расширения динамического диапазона пианиста, так как каждый ансамбль следует играть по-иному: с разной силой звука, фразировкой, плотностью, выделением низких и высоких регистров фортепиано.

И одним из интереснейших разделов в работе с учащимися является работа над камерным ансамблем, то есть ансамбль с участием смычковых инструментов.

В камерных ансамблях объединяются инструменты с различными динамическими возможностями.

У фортепиано и струнных инструментов не совпадает не только общий диапазон силы звучания, но и интенсивность звучания в разной тесситуре. В процессе репетиции выясняется, что при нюансе, например, f (форте) некоторые партии тонут в общем звучании и важные элементы музыкальной ткани пропадают для слушателя. Возникает необходимость в корректировке привычных представлений.

Общее значение приобретают два звучания:1) каждого инструмента в отдельности, 2) в ансамбле.

Если первое не требует пояснений, то второе имеет одну существенную особенность: оно определяется динамическими возможностями слабейшего инструмента. Для другого исполнителя это звучание слабейшего служит как бы эталоном, по которому пианист соответственно "подстраивает" силу звучания своей партии. Звук ведущей партии будет более интенсивным, чем звук сопровождения; при прозрачной фактуре он будет иным, нежели, чем при плотной.

Взаимосвязь динамических нюансов всех партий ансамбля очевидна. Несогласованное с партнерами, непродуманное применение динамического нюанса может сделать общее исполнение бессмысленным. Поэтому создание единой во всех деталях динамики – обязательное условие технически грамотной совместной игры.

Динамика ансамбля всегда шире и богаче динамики сольного исполне­ния. Даже наиболее совершенный в этом отношении инструмент - фортепиано при соединении с другими инструментами получает дополнительную окраску и разнообразие звучания.

Теперь хотелось бы поговорить о практике аккомпанемента. Это одно из средств приобщения ученика к живому музицированию. Очень важно культивировать все доступные виды активной музыкальной деятельности учеников. Тогда возникнут и наиболее благоприятные условия для роста художественной фантазии, воображения.

Кстати, если умело выбирать репертуар, у ребят родится уверенность в своих возможностях, будет активизироваться интерес. Очень полезно организовать ансамбль с певцом. Еще Р. Шуман советовал чаще аккомпанировать певцам, для того, чтобы пианисты тоньше ощутили дыхание музыкальной фразы, столкнулись с абсолютно иным (по сравнению с фортепиано) типом звуковедения – длительной распевностью, протяженностью звука фразы, огромной ее гибкостью. Думается, после этого пианисты будут и свой инструмент воспринимать во многом по-иному и слушать «продолжение звука». Учащиеся должны знать кроме своей партии и сольную партию. Хорошо аккомпанировать можно только тогда, когда все внимание устремляешь на солиста, повторяя про себя вместе с ним каждый звук, каждое слово и еще лучше предчувствуя, что будет делать партнер.

Аккомпаниаторская практика в огромной мере стимулирует проявление у учащихся ритмической воли и того драгоценного активного направляющего чувства ритма, которое зовется дирижерским началом. Если аккомпаниатор не просто подыгрывает, а является полнокровным партнером, он может иногда даже вести за собой солиста, направлять общее движение (причем дирижерское слышание и исполнение должно захватить не только ритмически организационную сферу, но также и колористическую) и в связи с этим надо всерьез задуматься о творческой инициативе концертмейстера. Подавляющее большинство музыкальных произведений построено так, что начинает их именно пианист: играет вступление, как бы увертюру, показывающую расстановку сил будущего «действия», темы, характер фразировки.

Теперь поговорим о штрихах.

Большого внимания требует тщательная работа над штрихами в тех случаях, когда художественный замысел реализуется во всех деталях совместного исполнения, уточняется и согласуется инструментальное произнесение каждой музыкальной фразы.

Выбор того или иного штриха всецело зависит от музыкального содержания и его истолкования исполнителями. Работа над штрихами – это уточнение музыкальной мысли, нахождение наиболее удачной формы ее выражения.

Штрихи в ансамбле зависят от штрихов отдельных партий. Лишь при общем звучании партитуры может быть найдено решение любого штрихового вопроса.

Предпосылкой согласованного ансамбля является внимательная редакция нотного текста всех партий, установление в них единых исполнительских указаний, в том числе и штрихов.

Единых – не значит, однако, тождественных. Одинаковые нотные обозначения имеют разный смысл для исполнителей на разных инструментах, поэтому достижение одной и той же цели может потребовать иногда совершенно различных указаний. Механическое копирование нотных обозначений неприемлемо. Их унификация уместна далеко не всегда. Но ни одно обозначение, ни один штрих не должен быть случайным, все они должны быть подчинены единой исполнительской идее.

Внимательное чтение нотного текста, прослушивание его внутренним слухом и первые попытки исполнения пробуждают творческую фантазию участников ансамбля. Совместные поиски наиболее выразительного произнесения каждой фразы приводят к выбору наиболее естественных для музыкального образа штрихов. Выбор штрихов не может производиться исполнителем каждой партии отдельно, т.к. штрихи в ансамбле взаимосвязаны. Одновременное или последовательное произнесение музыкальной фразы потребует от ансамблистов штрихов, дающих сходный по характеру звучания результат. Эти штрихи можно назвать «эквивалентными».

Не следует думать, что ансамблевая работа над штрихами сводится только к поиску наиболее схожих по звуковому результату приемов. Напротив, ансамблевая музыка требует использование всех тембровых возможностей инструментального ансамбля в их самых разнообразных, зачастую контрастных сочетаниях. Совместное исполнение обогащает звучание новыми ансамблевыми красками, умелое использование их приводит к наиболее полному раскрытию музыкального содержания.

Несогласованность в использовании различных штрихов вносит в ансамблевое исполнение ненужную пестроту, засоряет его случайными сопоставлениями тембров.

А сейчас поговорим об одном из самых важных моментов при игре в ансамбле – о синхронности исполнения всех инструментов.

Под синхронностью ансамблевого звучания понимается совпадение с предельной точностью мельчайших длительностей (звуков или пауз) у всех исполнителей.

Синхронность является результатом важнейших качеств ансамбля - единого понимания и чувствования партнёрами темпа и ритмического пульса.

В области темпа и ритма индивидуальные особенности исполните­лей сказываются очень отчётливо. Незаметное в сольном исполнении лёгкое изменение темпа или незначительнее отклонение от ритма при совместной игре может резко нарушить синхронность – ансамблист в таких случаях "уходит" от партнёров, опережая их или от них отставая. Малейшее нарушение синхронности при совместной игре улавливается слушателем. Музыкальная ткань оказывается разорванной, голосоведение, гармония искажаются, и, как неизбежное следствие, - теряется контакт с аудиторией.

Художественное единство совместной игры не может быть достиг­нуто путём принудительной нивелировки, общего подчинения некоему среднему стандарту: он будет равно неудобен для всех партнёров. И темп и ритм исполнения должны быть естественными для всех участни­ков ансамбля: пассивное подлаживание к отщелкивающему метроному, так же как и одного партнёра к другому, лишит исполнение живого ды­хания. Единое чувство темпа и единый ритмический пульс появляются лишь при органичности музыкального сопереживания и неразрывном музыкальном общении.

Синхронность является одним из наиболее важных технических требований совместной игры. Нужно вместе взять и вместе снять звук или перейти к следующему, вместе выдержать паузу и т.д.

Синхронность вступления и снятия звука достигается значительно легче, если партнёры правильно чувствуют темп ещё до начала игры.

Изучение ансамблевого репертуара очень способствует воспитанию в молодом исполнителе тонкого и разностороннего чувства звукового колорита и является одним из самых могущественных средств для развития музыкального вкуса и понимания. В частности – понимания образной природы музыкально-выразительных средств.

И чем совершенней отшлифованы все детали совместной интерпретации, тем легче устанавливается прочный контакт исполнителей со слушателями, тем радостней эстетическое сопереживание во время концерта.

В заключении хотелось бы отметить, что главное для всех форм работы, чтобы творческая инициатива оставалась за учеником. Задача преподавателя – развивать и активизировать творческое начало личности ребенка.

Использованная литература:

1. «Музыкальная педагогика»- сборник статей под ред. Крюковой В.В.
Статья: Гончарова Н. «Работа над ансамблями как одна из форм развития интереса в обучении музыке детей со средними природными данными»
2. Готлиб А. «Основы ансамблевой техники»