***Изабелла Валерьевна Грищенко***

*Детская музыкальная школа №5  
г.Старый Оскол*

**Доклад  
«Игра в ансамбле – неотъемлемая часть воспитания юного пианиста»**

**Тезисы**

1. Общее музыкальное воспитание и обучение музыкантов.
2. Ансамбль — это вид совместного музицирования, которым занимались во все времена, при каждом удобном случае и на любом уровне владения инструментом.
3. С самого первого занятия ученик вовлекается в активное музицирование.
4. Исполнение в ансамбле предусматривает не только умение играть вместе, здесь важно другое − чувствовать и творить вместе.
5. Благоприятный морально-психологический климат в ансамбле − залог успешной работы.
6. Игра в ансамбле помогает музыканту преодолеть присущие ему недостатки.
7. Ритм как фактор ансамблевого единства.
8. Динамика как средство выразительности.
9. Темп как средство выразительности.
10. Приемы достижения синхронности ансамблевого звучания.
11. Восьмиручная игра на двух инструментах.
12. Работа в камерном ансамбле.
13. Репертуар для фортепианных ансамблей.
14. Педаль служит фундаментом (бас, гармония) мелодии.
15. Основная цель репетиционной работы ансамбля – создание художественного образа.
16. Ребенок талантлив настолько, насколько талантлива его мама.

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.

А. Гольденвейзер писал: «Почти каждый человек, за исключением глухих от рождения, обладает в той или иной мере музыкальностью и способностью ее развивать. Поэтому, чем шире сеть музыкальных школ и чем распространеннее учение музыке, тем лучше. Но я думаю, что в построении педагогического процесса в музыкальных школах мы недостаточно различаем понятия — общее музыкальное воспитание и обучение музыкантов. Музыке нужно учить всех в той или иной форме и степени, а воспитывать профессионалами-музыкантами нужно не только не всех, но лишь очень немногих.

Ведь никто не встречал шести−, семи− или восьмилетнего ребенка, который бы не пришел на первый урок музыки с сияющими глазами, с огромным ожиданием и желанием извлечь звуки своими собственными руками. Только от нас, преподавателей, зависит, как мы сможем распорядиться этим запасом детского восторга.

В течение многих лет работы я постоянно стремлюсь вложить свою частицу в понимание того, насколько прекраснее и богаче становится жизнь, когда любишь музыку.

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

Мы знаем, что ансамбль — это вид совместного музицирования, которым занимались во все времена, при каждом удобном случае и на любом уровне владения инструментом.

Совершим небольшой экскурс в историю.

Первые произведения для игры в 4 руки стали появляться в XVI веке. Постепенно композиторы стали уделять этому жанру все больше и больше внимания, а в XIX веке произошел настоящий «бум»! Любители и профессионалы играли на фортепиано в 4 руки симфонии Моцарта и Гайдна, камерные произведения Бетховена, Мендельсона и Шумана, балеты Чайковского, оперы Верди и Вагнера и т. д. Оперы и симфонии почти всегда издавались с 4−ручными переложениями.

Музыку для фортепианных ансамблей писали едва ли не все композиторы Европы и Америки. Рассчитана она была и на профессионалов, и на любителей всех возрастов.

Игра в фортопианном ансамбле, как наиболее доступном, стала основой домашнего музицирования.

Наступил ХХ век. Домашнее музицирование стало редкостью. Игра в 4 руки перестала быть популярной. Изменился подход к обучению игре на фортепиано, а главное — изменилась и цель обучения. Все стало сводиться к усиленной муштровке для подготовки к академическому концентру, конкурсу, экзамену.

Перед педагогами ставилась одна задача — подготовить исполнителя−виртуоза, вне зависимости от того, насколько одаренный ученик.

Сегодня в музыкальной школе ученики занимаются ансамблем от случая к случаю. А ведь будущим профессионалам это даст отличную базу, а любителям − хобби на всю жизнь. Поскольку репертуар 4−ручного ансамбля охватывает все стили и жанры, есть возможность постоянно обновлять программу, расширяя, таким образом, свой кругозор.

В последнее время интерес к ансамблевой музыке возвращается. В свет вышло много разнообразных сборников. Безусловно это хорошая тенденция.

В наше время музыка широко проникает в быт и сознание детей. Радио, телевидение, кино, звукозапись постоянно воздействуют на слуховое развитие детей. С самого раннего возраста дети привыкают к музыке, естественно и легко воспринимают ее и стараются понять с таким же любопытством, как и другие явления окружающего мира. Поэтому в начале занятий музыкой ребенка необходимо заинтересовать, используя его естественную любознательность. Лучшим средством для этого является игра в ансамбле учитель-ученик. Материалом для ансамбля могут служить отрывки из музыки к кинофильмам, радио- и телепередачам.

Вот что писал Г. Нейгауз по поводу этого метода работы: «С самого первого занятия ученик вовлекается в активное музицирование. Совместно с учителем он играет простые, но уже имеющие художественное значение пьесы. Дети сразу ощущают радость непосредственного восприятия, хотя и крупицы, но искусства. То, что ученики играют музыку, которая у них на слуху, несомненно будет побуждать их как можно лучше выполнять свои первые музыкальные обязанности. А это и есть начало работы над художественным образом, работа, которая должна начинаться одновременно с первоначальным обучением игре на фортепиано».

Ансамбль (от франц. ensemble — «вместе, сразу, в одно время»; от греч. лат. symplegas — «сцепление, сплетение») − это коллективная форма игры, в процессе которой несколько музыкантов исполнительскими средствами сообща раскрывают художественное содержание произведения. Исполнение в ансамбле предусматривает не только умение играть вместе, здесь важно другое − чувствовать и творить вместе.

Одной из важных задач является подбор участников ансамбля, равных по своей музыкальной подготовке. Надо учитывать межличностные отношения участников ансамбля. Если коллектив состоит из людей уважающих и ценящих друг друга, то занятия проходят более результативно, дети чаще встречаются, интенсивнее репетируют. Благоприятный морально−психологический климат в ансамбле − залог успешной работы.

Работа в коллективе, несомненно сопряжена с определенными трудностями: не так легко научиться ощущать себя частью целого. В тоже время игра в ансамбле воспитывает у исполнителя ряд ценных профессиональных качеств − она дисциплинирует в отношении ритма, дает ощущение нужного темпа, способствует развитию мелодического, полифонического, гармонического слуха, вырабатывает уверенность, помогает добиться стабильности в исполнении.

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.

Начинать занятия надо с доступных детям произведений, в игре которых технические трудности преодолеваются сравнительно легко, а все внимание направляется на художественные цели. К сожалению, довольно часто приходится наблюдать обратную картину, когда ансамблисты, не имея достаточной базы, выносят на зачеты и экзамены слишком сложные для них произведения. Ученик проявляет повышенный интерес к занятиям тогда, когда не чувствует собственной беспомощности, а получает удовольствие от результатов своей работы. Лучше разучить несколько нетрудных пьес и играть их на высоком художественном уровне, чем мусолить одну сложную, так и не добравшись до творческой ее интерпретации.

**Основные направления при работе с ансамблем:**

**Ритм как фактор ансамблевого единства**

Среди компонентов, объединяющих обучающихся в единый ансамбль, единому метроритму принадлежит едва ли не главное место. Ощущение единого метроритма помогает ансамблистам играть вместе, чтобы создавалось впечатление, будто играет один человек. Он, по существу, выполняет функцию опоры, ощущение каждым участником сильных долей способствует объединению ансамблистов, а, значит, и их действий в одно целое. Ощущение сильных и слабых долей такта, с одной стороны, и ритмическая определенность «внутри такта», с другой, вот тот фундамент, на котором основывается искусство ансамблевой игры. Единство, синхронность его звучания является первым среди других важных условий. Если при неточности исполнения остальных компонентов снижается только общий художественный результат, то при нарушении метроритма рушится ансамбль. Но не только в этом значение метроритма. Он способен влиять и на техническую сторону исполнения. Ритмическая определенность делает игру более уверенной, более надежной в техническом отношении. К тому же, ученик, играющий неритмично, больше подвержен всякого рода случайностям, а от случайности, как известно, прямая дорога к потере психологического равновесия, к зарождению волнения. Поэтому необходимо систематически и настойчиво работать в этом направлении. В ансамбле, разумеется, могут быть исполнители, у которых по−разному развито чувство ритма. Как правило, ритмически устойчивые исполнители положительно влияют на учеников с менее развитым ритмическим чувством.

Малозаметные при сольной игре ритмичные неточности, в ансамбле могут резко нарушить целостность впечатления, дезориентировать партнеров и быть причиной «аварии» при публичном выступлении. Ансамбль требует от участников уверенного безукоризненного ритма. В ансамбле ритм должен быть коллективным. Каждому музыканту присуще свое ощущение ритма, поэтому взаимопонимание и слаженность достигаются далеко не сразу. При всей строгости коллективного ритма, он должен быть естественным органичным для каждого участника ансамбля. Воспитание у ученика чувства коллективного ритма одно из важных заданий ансамблевого класса. Искажение ритмического рисунка чаще всего встречается при исполнении пунктирных ритмов, при стремительном изменении различных ритмических сочетаний, в условиях полиритмии, при смене темпа в музыкальном произведении. При исправлении такого рода ошибок, возникающих в одной партии, необходимо привлекать и другого участника ансамбля, добиваясь точного синхронного исполнения трудных ритмических мест. Работа преподавателя осложняется, когда ритмическая нечеткость существует при исполнении обеих партий.

Отсутствие ритмической устойчивости часто связано с распространенной у начинающих пианистов тенденцией к ускорению. Чаще всего это происходит при нарастании силы звучания, так как эмоциональное возбуждение ускоряет ритмический пульс, в стремительных пассажах или сложных для технического исполнения местах, потому что исполнительские трудности часто вызывают желание как можно быстрее «проскочить» опасные места.

Также в области метроритмики необходимо добиваться одновременного вступления всех мотивов, фраз и предложений, одновременного и четкого начала каждой доли такта, выдерживания полной длительности нот и одновременного окончания фраз. Согласованность индивидуального чувства ритма, каждого участника ансамбля с общим музыкальным планом является основой удачного исполнения в ансамбле.

**Динамика как средство выразительности**

Динамические оттенки − одно из выразительных средств, помогающих раскрыть художественное содержание произведения. Задача исполнителя − найти нюансы, необходимые для наиболее полного и яркого выражения содержания. Композитор не может абсолютно точно зафиксировать в произведении все изменения динамики, − обычно указывается только самый общий − основной нюанс. Детальная разработка динамической линии во всех её подробностях, нюансах, тончайших оттенках, переходах, сопоставлениях − все это является материалом для творчества.

Играя в ансамбле, необходимо быть экономным в расходовании динамических средств, распоряжаться ими разумно. Надо исходить из того, что, одним из главных резервов, придающих звучанию гибкость и утонченность, является динамика. Различные элементы музыкальной фактуры должны звучать на разных динамических уровнях. Как в живописи, так и в музыке ничего не выйдет, если все будет иметь равную силу. В музыке, как и в живописи, есть передний и задний план. Воспитав такое ощущение динамики, ансамблист безошибочно определит силу звучания своей партии относительно других. В том случае, когда исполнитель, в партии которого звучит главный голос, сыграл чуть громче или чуть тише, его партнер немедленно отреагирует и исполнит свою партию также чуть громче или тише. Для того, чтобы практически работать над динамикой в ансамбле для начала необходимо научиться играть в пределах того или иного динамического оттенка абсолютно ровно.

Наиболее распространенный недостаток ученического исполнения − динамическое однообразие. Необходимо объяснить ученикам, что динамический диапазон 4−ручного исполнения должен быть никак не меньше, а наоборот шире, чем при сольной игре, так как наличие двух пианистов позволяет более полно использовать клавиатуру, построить более объемные аккорды, использовать для достижения динамического эффекта равномерное усилие рук двух человек. Очень важно добиться ясного представления ученика о градации f и ff. Рассказав об общем динамическом плане произведения, следует определить его кульминацию посоветовав играть ff, но всегда с «запасом» звука. Помимо нюанса mf существуют также такие динамические оттенки как mp, p, pp. Полезно проиллюстрировать имеющиеся динамические возможности, чтобы ученики почувствовали, сколько средств выражений они теряют. Сразу достичь желательных результатов не удается, так как работа над звуком − область кропотливого труда.

**Темп как средство выразительности**

Определение темпа произведения − важный момент в исполнительском искусстве. Верно выбранный темп способствует правильной передаче характера музыки, неверный темп в той или иной мере искажает этот характер. Хотя и существуют авторские указания темпа, вплоть до определения скорости по метроному, темп «заложен» в самой музыке. Еще Римский−Корсаков утверждал, что «музыканту метроном не нужен, он по музыке слышит темп». Не случайно Бах, как правило, в своих сочинениях вовсе не указывал темп. В пределах одного произведения темп может варьироваться. «Нет такого медленного темпа, в котором бы не встречались места, требующие ускорения... и наоборот. Для определения этого в музыке нет соответствующих терминов, обозначения эти должны быть заложены в душе» (В. Тольба). В ансамблевом исполнительстве важным является научиться брать единый темп музыкального произведения с самых первых его нот и синхронно выполнять все темповые отклонения. При регулярных занятиях ученики обычно запоминают выбранный темп музыкального произведения. В любом случае при работе над совместным исполнением важно воспитывать у учеников умение ориентироваться на сильную долю. В процессе работы партнеры договариваются о том, кто будет показывать вступление, каковы приемы исполнения, определить единый темп. Общность понимания и ощущение темпа - одно из важных условий ансамбля. Партнеры должны одинаково чувствовать темп, еще не начав играть.

**Приемы достижения синхронности ансамблевого звучания**

Под синхронностью ансамблевого звучания следует понимать точность совпадения во времени сильных и слабых долей каждого такта, предельную точность при исполнении мельчайших длительностей всеми участниками ансамбля. При рассмотрении проблемы синхронного исполнения нужно выделить три момента: как начать пьесу вместе, как играть вместе и как закончить произведение вместе. В ансамбле должен быть исполнитель, выполняющий функцию дирижера, он обязан иногда показывать вступления, снятия, замедления. Сигнал к вступлению − небольшой кивок головы, состоящий из двух моментов: едва заметного движения вверх (ауфтакт) и затем − четкого, довольно резкого (раз) движения вниз. Последнее служит сигналом к вступлению. Кивок не всегда делается одинаково, все зависит от характера и темпа исполняемого произведения. Когда произведение начинается из-за такта, то сигнал, по сути, такой же, с той разницей, что если в первом варианте при подъеме головы была пауза, то в данном случае она заполняется звучанием затакта.

В достижении синхронности ансамблевого звучания многое зависит от характера музыки. Замечено, что в пьесах активного, волевого плана это качество достигается быстрее, чем в пьесах спокойного созерцательного характера.

Вряд ли есть необходимость подчеркивать, насколько важно закончить произведение вместе, одновременно:

а) последний аккорд − имеет определенную длительность, − каждый из ансамблистов отсчитывает «про себя» метрические доли и снимает аккорд точно, одновременно;

б) аккорд − над которым стоит фермата, продолжительность которого необходимо обусловить. Все это отрабатывается в процессе репетиций. Ориентиром снятия может также быть и движение − кивок головы.

Когда ученик впервые получит удовлетворение от совместно выполненной работы, почувствует радость общего порыва, взаимной поддержки − можно считать, что занятия в классе дали принципиально важный результат.

Есть еще одна форма фортепианного ансамбля − восьмиручная игра на двух инструментах, такое квартетное исполнение приносит пользу в объединении в ансамбле четырех участников, способствует развитию чувства коллективной ответственности еще в большей степени, чем игра в дуэте.

Особенное развивающее и воспитательное значение для пианистов имеет работа в камерном ансамбле, так как музыканты других специальностей, кроме совершенствования в игре на своем инструменте, с детских лет систематически встречаются в оркестровом классе, привыкая к коллективному труду, к чувству общей ответственности. Пианисты же овладевают своим мастерством в условиях индивидуальных занятий, и привыкают к ним, как к единственно возможной форме работы.

Взаимопонимание и согласие лежат в основе создания единственного плана интерпретации. При воплощении коллективно созданной интерпретации понятие «исполнительское творческое переживание» трансформируется в совокупность «творческих переживаний исполнителей». Эмоциональное сопереживание возникает как результат постоянного и всестороннего контакта партнеров, их гибкого взаимодействия и общения в процессе выполнения. В музыкальном ансамбле общение возможно лишь при условии ясного и согласованного понимания всеми его участниками разносторонних связей отдельных партий и умения подчинять свое выполнение достижению общей цели.

Пианист-солист привыкает слушать только себя, поэтому при игре в ансамбле необходимо отказаться от привычной для солиста фокусировки слуха − звучание его инструмента зависит теперь уже не только от него, но и от звучания других инструментов ансамбля, слушатель воспринимает его теперь как часть целого. В ансамбле пианист сразу чувствует, как выросло разнообразие красок, его охватывает радостное вдохновение.

Технически грамотное ансамблевое исполнение предусматривает:

* Синхронное звучание всех партий (единство темпа и ритма партнеров).
* Уравновешенность в силе звучание всех партий (единство динамики).
* Согласованность штрихов всех партий (единство приемов, фразировки).

Выполнить эти технические требования может лишь музыкант, который имеет хорошо развитое умение слушать общее звучание ансамбля. Дело не только во взаимном умении «прислушиваться» партнеров друг к другу, но и в ясном понимании функции каждой партии в создании художественного целого, а также в органическом и непрерывном слушании общего звучания в процессе выполнения.

Репертуар для фортепианных ансамблей можно разделить на специально созданные оригинальные произведения (а также концерные транскрипции) и переводы, которые ставят своей целью популяризацию симфонической музыки. В учебном процессе все виды фортепианного ансамбля и имеющийся для них репертуар (концертные пьесы и «клавирные» переводы) могут быть использованы. Оригинальные дуэтные пьесы и концертные транскрипции предназначены для концертных выступлений и поэтому требуют подробной и законченной шлифовки выполнения. Изучение этих произведений помогает понять разнообразие требований ансамбля, творчески обогащает исполнителей и явно совершенствует их пианистическое мастерство.

Педализирует исполнитель партии Secondo, так как обычно педаль служит фундаментом (бас, гармония) мелодии, которая проходит обычно в высоких регистрах. При этом необходимо очень внимательно следить за тем, что происходит в соседней партии, слушать своего товарища, учитывая его исполнительские «интересы». Так как основой совместного исполнения во всех его видах является умение слушать не только свою партию, но и одновременно, что играет партнер, точнее сказать общее звучание обеих партий, которое сливается в единое целое. Сольное исполнение приучает пианиста к слушанию себя, его внимание сосредоточено в определенном фокусе, изменить который не так легко. Замечание педагога - «Ты не слушаешь партнера» должно пониматься только так: «Ты не слушаешь, что у вас получается вместе». Полезным бывает предложить ученику, который выполняет партию Secondo, ничего не играя, только педализировать во время исполнения партии вторым пианистом. При этом сразу становится понятно, что это требует особенного внимания и выработки определенных навыков.

Основная цель репетиционной работы ансамбля – создание художественного образа исполняемого произведения. В процессе репетиционной работы участники все глубже проникают в сущность исполняемой музыки, раскрывают новые ее стороны, стремясь найти исполнительские средства, позволяющие наиболее полно и убедительно воплотить замысел в звучании, соответствующем характеру и образной сфере музыки. Работа проходит в русле поиска и выявления общемузыкальных и специфических средств музыкальной выразительности. Поэтому педагог должен соединять разнообразные методы обучения, подчиняя их главной цели.

В заключении хотелось бы отметить следующее, даже когда все участники ансамбля хорошо владеют исполнительской техникой, систематическое проведение занятий способствует умелому чтению нот с листа, развитию пальцевой беглости, выработке полноценного звука, овладению отдельными приемами игры и средствами музыкальной выразительности, также развивает воображение, музыкальную память и восприятие, волевые качества музыканта.

Необходимо приветствовать организаторов фестивалей и конкурсов фортепианных дуэтов, которые пропагандируют ансамблевое музицирование и поддерживают интерес к этому жанру по всему миру, раскрывая юные таланты. Конечно же, в 6−7 летнем возрасте трудно распознать, насколько талантлив ребенок. Хорошо, когда рядом умная, заинтересованная мама, ведь ребенок талантлив настолько, насколько талантлива его мама.

**Список используемой литературы:**

1. Баренбойм Л. А. Музыкальная педагогика и исполнительство. − Л., 1974. − С. 52.
2. Готлиб И. Заметки о фортепианном ансамбле. Музыкальное исполнительство. – М., 1973. − Вып. 8.
3. Готлиб И. Основы ансамблевой техники. – М., 1971.
4. Лузум Н. В ансамбле с солистом. − Нижний Новгород, 2005
5. Крюкова В.И. Музыкальная педагогика. − Ростов н/Д: Феникс, 2002. − 288 с.
6. Сорокина Е. Фортепианный дуэт. − М., 1988.
7. Цыпин Г.М. Обучение игре на фортепиано. − М.: Просвещение, 1984.