Муниципальное бюджетное образовательное учреждение

дополнительного образования детей города Новосибирска

«Детская школа искусств «Гармония»

**Развитие навыков ансамблевого музицирования**

**в классе фортепиано**

методические рекомендации

Выполнила:

Педагог дополнительного образования

Ефремова Елена Сергеевна

*Новосибирск 2014*

**Содержание**

1.Введение

2. Развитие навыков ансамблевого музицирования в классе фортепиано.

а) История фортепианного дуэта

б) Основы ансамблевой техники

3.Заключение

4.Литература

**Введение**

Цель и специфика обучения детей в классе фортепиано - воспитание грамотных любителей музыки, расширение их кругозора, формирование творческих способностей, музыкально-художественного вкуса, а при индивидуальных занятиях - приобретение чисто профессиональных навыков музицирования: игры в ансамбле, подбор по слуху, чтение с листа, транспонирование.

«Зажечь», «заразить» ребёнка желанием овладеть языком музыки – главнейшая из первоначальных задач педагога.

В классе фортепиано применяются различные формы работы. Среди них особыми развивающими возможностями обладает ансамблевое музицирование. Коллективное инструментальное музицирование – это одна из самых доступных форм ознакомления учащихся с миром музыки. 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.

Педагоги-практики знают, что игра в ансамбле как нельзя лучше дисциплинирует ритмику, совершенствует умение читать с листа, является незаменимой с точки зрения выработки технических навыков и умений, необходимых для сольного исполнения. Совместное музицирование способствует развитию таких качеств, как внимательность, ответственность, дисциплинированность, целеустремлённость, коллективизм. Еще важнее то, что ансамблевое музицирование учит слушать партнера, учит музыкальному мышлению.

В отличие от других видов совместной игры, фортепианный дуэт объединяет исполнителей одной и той же «специальности», что в значительной степени облегчает их взаимопонимание. Несмотря на то, что курс фортепианного ансамбля давно входит в обязательные учебные планы, к сожалению, до сих пор нет никаких методических пособий помогающих педагогам.

Цель работы – обобщение наиболее ценного, что издано на тему развития навыков ансамблевого музицирования в классе фортепиано.

Для достижения её потребовалось решить следующие задачи:

1.Изучить литературу по данному вопросу.

2.Проследить историю развития фортепианного дуэта.

3.Рассмотреть специфику техники совместного исполнительства.

Данные рекомендации адресованы преподавателям фортепиано детских школ искусств, детских музыкальных школ.

**История фортепианного дуэта**

Четырехручный дуэт — это единственный род ансамбля, когда два человека занимаются музыкой на одном инструменте.

Особенности игры в 4 руки лучше выявляются при сравнении ее с игрой пианистов на двух фортепиано.

Отличия между этими ансамблями очень большие. Два инструмента дают исполнителям гораздо больше свободы, независимость в использовании регистров, педалей и т.д., в то время как близкое соседство пианистов за одной клавиатурой способствует их внутреннему единству, сопереживанию. Различия в характере ансамблей отразились и в музыке, созданной для них: произведения для двух фортепиано тяготеют к виртуозности, концертности; произведения же для четырехручного дуэта — к стилю камерного музицирования. 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 могли легко разместиться два исполнителя. Их звук был сравнительно небольшим и не мог существенно зависеть от количества играемых нот. Кроме того, изящный контрапунктический стиль клавиатурных произведений XVI — первой половины XVIII века не имел нужды более чем в одном исполнителе.

Иная картина возникла, когда появилось молоточковое фортепиано с расширенным диапазоном, со способностью к постепенному увеличению или уменьшению звучности, с дополнительным резонатором педали и т.д. Этот инструмент скрывал в себе особые возможности при игре двух пианистов. Значительно возрастала полнота и сила его звучания, открывались неведомые регистровые краски — а новый гомофонный стиль музыки этого очень нуждался.

Развитие молодого вида ансамбля (фортепианного дуэта) шло стремительными темпами. К началу XIX века он располагал обширным репертуаром и утвердился как полноправная самостоятельная форма музицирования.

Важнейшая причина столь быстрого распространения и большой популярности фортепианного дуэта заключалась в его демократичности. Четырехручные произведения конца XVIII — начала XIX века, нередко рассчитанные на средний пианистический уровень, были доступны многим любителям. Они с успехом использовались в педагогической практике.

Наконец, было открыто новое свойство фортепианного дуэта, сделавшее его еще популярнее: четырехручная фактура оказалась способной к воспроизведению оркестровых эффектов. Наличие четырех рук давало возможность передавать на фортепиано и насыщенность полнозвучных tutti, и разнообразие приемов звукоизвлечения, штрихов (например, одновременное звучание выдержанных звуков, подвижных голосов, играющих legato, non legato, straccato), и некоторые тембровые качества отдельных оркестровых групп. На протяжении долгого времени четырехручные версии симфоний, камерных ансамблей, опер, балетов и т.д. были нередко единственным источником ознакомления с ними. Это способствовало приобретению очень важной функции фортепианного дуэта: музыкально-просветительской. Именно так, играя переводы, знакомились в прошлом веке массы любителей, а также и профессионалы, с произведениями самых разных жанров. Переложение симфоний и камерно-инструментальных ансамблей Гайдна, Моцарта, Бетховена, Мендельсона, Шумана, Брамса, Чайковского, симфонических поэм и ораторий Листа, опер Вагнера и Верди были нередко единственным источником ознакомления с ними. Эта функция фортепианного дуэта сохраняла свое значение, переоценить которое невозможно, вплоть до XX века.

В художественном творчестве XX века, после Первой мировой войны, крепнут антиромантические тенденции. Теперь интересы художников в большей степени были связаны с поисками новых тембров и тембровых сочетаний. Написание сочинений в жанре фортепианного дуэта почти не привлекало ведущих композиторов XX века. Распространение средств массовой информации, особенно грамзаписи, отодвинуло и познавательную функцию дуэта, связанную с игрой переложений симфонической, оперной и ансамблевой литературы.

Домашние фонотеки вытеснили традиции домашнего музицирования.

После Второй мировой войны возрос интерес к искусству эпохи барокко. Возрождение музыки XVII - XVIII вв. сопровождалось возрождением инструментария того времени, исполнительских традиций и условий бытования. Появляется много новых камерных коллективов — оркестров, хоров, ансамблей. Концертная жизнь тяготела к формам музыкальных собраний, которые нередко устраивались в музеях, картинных галереях. Повсеместно распространились фестивали камерной музыки. Так появились предпосылки и 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 четыре руки, это продолжается и поныне.

Четырехручная литература охватывает сочинения различной степени сложности, предназначенные и для домашнего музицирования, и для педагогической работы, и для исполнения на концертной эстраде. В жанре фортепианного дуэта существуют художественные сокровища, которые еще предстоит открыть исполнителям, исследователям, слушателям.

**Основы ансамблевой техники**

Умелое педагогическое руководство, рациональная методика работы над ансамблем предполагают чёткое знание специфики ансамблевой игры. Само слово «анс» в переводе с французского означает «единство». Совместная игра отличается от сольной прежде всего тем, что и общий план, и все детали интерпретации являются плодом раздумий и творческой фантазии не одного, а двоих исполнителей.

Занятия ансамблем начинаются с составления дуэта. Партнёрами могут быть:

1. преподаватель-ученик. На уроке обычно с учеником играет преподаватель. Как правило, в пьесах для начинающих первая партия является одноголосной, а вторая – басовая, предназначенная для преподавателя - содержит гармоническое дополнение, или сопровождение;
2. кто-либо из членов семьи – ученик. Очень хорошо, если с ребёнком регулярно музицирует кто-то из членов семьи. Это доставляет ребёнку большую радость.
3. два ученика. Партнёрами в этом случае выбираются по возможности дети одного возраста и одинакового уровня подготовки. Поскольку каждому из них не хочется скомпрометировать себя перед другим, то тут возникает нечто вроде негласного состязания, являющегося стимулом к более внимательной игре.

Основы техники музыканта-ансамблиста предопределены уже самим названием жанра и заключаются в умении играть вместе. Технически грамотное ансамблевое исполнение подразумевает в первую очередь: синхронное звучание всех партий, единство темпа и ритма, уравновешенность в силе звучания всех партий, единство динамики, согласованность штрихов, единство приемов звукоизвлечения и фразировки.

 С усложнением художественных задач расширяются и технические задачи совместной игры: преодоление трудностей полиритмии, использование особых тембральных возможностей фортепианного дуэта и т.д.

Посадка при четырёхручной игре за одним инструментом отличается тем, что каждый имеет в своём распоряжении только половину клавиатуры. Партнёры должны так её «поделить» чтобы не мешать друг другу. Партнеры должны уметь «поделить» клавиатуру и так держать локти, чтобы не мешать друг другу, особенно при сближающемся, или перекрещивающемся голосоведении (один локоть под другим).

Педализирует исполнитель партии Secondo так как она служит фундаментом (бас, гармония) мелодии, чаще всего проходящей в верхних регистрах. При этом ему необходимо очень внимательно следить за тем, что происходит в соседней партии, слушать своего товарища и учитывать его исполнительские «интересы». Это умение слушать - основа совместного исполнительства во всех его видах

Неумение слушать общее звучание нередко сказывается уже на самой позе пианиста: «уткнувшись» в клавиатуру он внимательно следит за движениями своих пальцев; корпус его склонен до предела, в певучих местах он поворачивает голову, как бы прислушиваясь одним ухом к звучанию мелодии. В такой «позиции» и о своем собственном исполнении можно получить достаточно искаженное представление, не говоря уже о звучании обеих партий

Полезно бывает предложить учащемуся, исполняющему партию secondo, ничего не играя, только педализировать во время исполнения другим пианистом партии primo. При этом сразу обнаруживается насколько это непривычно и требует особого внимания и навыка.

Большое взаимопонимание и тренировка требуются для достижения синхронности звучания, что является одним из основополагающих технических требований совместной игры. 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 партнерами темпа и ритмического пульса. Исполнителям нужно вместе взять и вместе снять звук, или перейти к следующему, выдержать паузу и т.д.

Одновременное вступление обычно достигается незаметным жестом одного из участников ансамбля. В данном случае технически обусловлен прием дирижерского замаха, ауфтакта – легким движением кисти, кивком головы. Полезно обоим исполнителям одновременно взять дыхание. Это позволит сделать начало исполнения естественным, органичным, снимет сковывающее напряжение.

Синхронность вступления достижима легче, если речь идет о звуке (аккорде), находящемся на сильной доле такта.

Более сложные задачи ставит совместное исполнение в начале произведения синкоп, затактных фраз и т.п. Исполнение синкоп требует специальных навыков, хорошего, развитого ритмического чувства и очень ясного ощущения паузы как равноценного звуку выразительного элемента музыки. Оно требует более искусного «сигнала» и особой договоренности участников ансамбля.

Одновременность окончания звука имеет не меньшее значение, чем точность начала. Не вместе снятый аккорд производит такое же неприятное впечатление, как и не вместе взятый. Конечно, в наиболее ответственные моменты конец звучания может быть «подсказан» одним из исполнителей. Синхронность вступления и снятия звука достигается значительно легче, если партнеры правильно чувствуют темп еще до начала игры.

Единство «чувствования темпа» особенно сказывается в паузах и при длительно выдержанных звуках. Музыкант должен уметь не терять нить повествования в перерывах звучания, понимать выразительное значение длительной паузы или выдержанного звука. Самый простой и эффективный способ преодолеть возникающее в паузах ненужное напряжение и боязнь пропустить момент вступления - знать звучащую у партнера музыку (поиграть ее). Тогда пауза перестает быть томительным ожиданием и заполняется живым звуком.

Часто непрерывность четырёхручного исполнения нарушается из-за отсутствия у пианистов простейших навыков переворачивания страниц и отсчёта длительных пауз. Необходимо установить, кому из партнёров, в зависимости от занятости рук, удобнее перевернуть страницу. В случае, если не оказывается свободной руки, следует определить, какой пропуск в нотном тексте окажется наименьшей потерей. Этому надо учиться, не пренебрегая специальной тренировкой.

У ансамблистов нередко возникают проблемы в области двигательных навыков, которые приходится решать совместно. Одной из задач по освоению элементарной техники ансамбля является приобретение навыков передачи ансамблистами друг другу «из рук в руки» пассажей, мелодии, аккомпанемента и т.д.

 Большие трудности связаны с исполнением чередующихся пассажей. От исполнителей требуются определенные навыки «подхвата», точность и синхронность вступления, органичность передачи любого голоса из одной партии в другую. Индивидуальная работа может предшествовать или сопутствовать общим репетициям, но координация отдельных приемов и их совместная отработка являются непременным этапом преодоления пассажных трудностей ансамблевого произведения. Ансамблисты должны научиться «подхватывать» незаконченную фразу и передавать ее партнеру, не разрывая музыкальной ткани.

Ритм - один из центральных элементов музыки. Формирование чувства ритма - важная задача в музыкальной педагогике. Ритм в музыке - категория не только времяизмерительная, но и эмоционально-выразительная, образно-поэтическая, художественно-смысловая.

В области темпа и ритма индивидуальные особенности исполнителей сказываются очень отчетливо. Незаметное в сольном исполнении легкое изменение темпа и ритма при совместной игре может резко нарушить синхронность. И это очень чутко улавливается слушателем. Поэтому особое место в совместном исполнительстве занимают вопросы, связанные с ритмом.

 Основные задачи работы над ритмом: найти художественно наиболее выразительный ритм, добиться точности и четкости ритмического рисунка, овладеть самыми трудными метроритмическими построениями, сделав ритм гибким и живым.

Уже первые шаги начинающего пианиста, когда он исполняет самые простые ансамбли, сопутствуют выработке ряда игровых приёмов и навыков, которые относятся к процессам развития чувства ритма, выступают в качестве его «подпорки». Важнейший из этих навыков - воспроизведение равномерной последовательности одинаковых длительностей. На первых порах партия ученика должна быть предельно простой (как мелодически, так и ритмически) и располагаться в удобной позиции. Хорошо если партия педагога будет представлять ровную пульсацию, заменяя ученику счёт.

Играя вместе с педагогом, ученик находится в определенных метроритмических рамках. Необходимость «держать» свой ритм делает усвоение различных ритмических фигур более органичным. Такой ритмике способствует и разучивание примеров с текстом.

Прочно освоенный учащимся навык воспитания и воспроизведения мерной пульсации, выстраивает «материальную» основу для развития чувства темпа. Не секрет, что иногда учащиеся исполняют пьесы в замедленном темпе. Это может деформировать верное ощущение темпа. Ансамблевая игра не только даёт педагогу возможность диктовать правильный темп в каждом конкретном случае, но и формирует у ученика верное темпоощущение.

Определение темпа зависит от выбранной совместно единой ритмической единицы (формулы общего движения). Эта формула имеет при игре в ансамбле большое значение, т.к подчиняет частное целому и способствует созданию у партнёров единого темпа.

При ансамблевой игре партнёры должны определить темп, ещё не начав собственного исполнения. В ансамбле темпоритм должен быть коллективным. При всей строгости он должен быть естественным и органичным. Отсутствие ритмичной устойчивости часто связано со свойственной начинающим пианистам тенденцией к ускорению. Обычно это происходит при нарастании силы звучности - эмоциональное возбуждение учащает ритмический пульс; или в стремительных пассажах, когда неопытному пианисту начинает казаться, что он скользит по наклонной плоскости; а также в сложных для исполнения местах - технические трудности вызывают желание возможно скорее «проскочить» опасный такт.

При объединении в дуэте двух пианистов страдающих таким недостатком, возникшее accelerando развивается с неумолимостью цепной реакции и увлекает партнёра к неизбежной катастрофе. Если же этот недостаток присущ только одному из участников, то второй оказывается верным помощником.

Таким образом, в условиях совместных занятий возникают некоторые благоприятные возможности для исправления индивидуальных погрешностей исполнения.

В ансамблевой игре существуют определенные ритмические принципы: ведущим в ансамбле обычно становится тот из участников, в партии которого в данный момент находятся наименьшие длительности.

Довольно распространенный недостаток в исполнении ансамблевой музыки – искажение ритмического рисунка, нечеткое его исполнение. Чаще всего ошибки появляются в пунктирном ритме, сочетание ритмически неоднородных фигур в партиях, чередование и совмещение двух и трехдольных ритмов, применение пяти-семидольных размеров. Безупречная точность ритмического рисунка властная сила ритма - непременное условие в исполнении. Ансамблисты должны стремиться к совпадению опорных долей без вспомогательных акцентов и точному соблюдению должной длительности несовпадающих долей. Исполнитель должен ясно ощущать самостоятельность ритмического рисунка своей партии, преодолевая магнетическую силу одновременно звучащей ритмической фигуры другой партии.

Динамика (изменение силы громкости звучания) является одним из самых действенных выразительных средств. Диапазон четырехручного исполнения шире, чем при сольной игре, т.к. наличие двух пианистов позволяет полней реализовать возможности клавиатуры, использовать для достижения динамического эффекта равномерное распределение сил двух человек. Умелое использование динамики помогает раскрыть общий характер музыки, ее эмоциональное содержание и показать конструктивные особенности формы произведения.

Динамика исполнения отдельной партии в равной степени зависит от того, что играет в этот момент второй участник ансамбля, каковы особенности изложения обеих партий. Здесь следует еще раз отметить организующую роль партии Secondo как основы, фундамента всего ансамбля в динамических сдвигах и нарастаниях. Forte ведущей партии, как правило, несколько более интенсивнее, чем forte сопровождения. При прозрачной фактуре forte звучит иначе, чем при плотной. Аналогичные высказывания можно отнести и по разнообразию нюансировки к исполнению piano.

 Ансамблисты должны точно и ясно представлять общий динамический план произведения. Нужно определить его кульминацию; постепенное усиление или уменьшение громкости. Внезапные контрастные силы звучания существенно влияют не только на фразировку, но и на композицию произведения в целом. Несогласованное с партнером, непродуманное применение динамического нюанса может сделать общее исполнение бессмысленным. Поэтому создание единой во всех деталях динамики - обязательное условие технически грамотной совместной игры.

В ансамблевой игре важны не только синхронность и ровность движения, согласованность и ровность динамики, но и тождественность приемов звукоизвлечения. С первых же тактов исполнение в ансамбле требует от участников полной согласованности в приемах звукоизвлечения. Большого внимания требует тщательная работа 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. Выбор приемов звукоизвлечения связан со стилевыми особенностями исполняемого произведения, с музыкальным содержанием и его истолкованием ансамблистами, с характером исполняемой музыки.

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. Одновременное или последовательное произнесение музыкальной фразы потребует от ансамблистов штрихов, дающих сходный по характеру звучания результат.

Приступая к работе над музыкальным произведением, педагог должен дать общее представление о характере его музыкального содержания. С этой целью следует проиграть пьесу целиком, либо проиллюстрировать ее в записи. Затем необходимо рассказать о значении и функции каждой из партий. Помимо этого познакомить учащихся с автором, эпохой, содержанием, формой и стилем изучаемого произведения.

Одним из важных условий работы над ансамблевыми произведениями является работа с каждым учащимся отдельно, что позволяет более тщательно заняться фразировкой, штрихами, ритмом и т.п.

После предварительного совместного прочтения нового произведения наступает период репетиций. Успешность ансамблевых репетиций непосредственно зависит от творческой активности каждого из участников ансамбля. Конечная задача, стоящая перед ними – создание продуманной интерпретации художественного образа произведения и яркое убедительное его воспроизведение.

**Заключение**

Ансамблевое музицирование обладает огромным развивающим потенциалом всего комплекса способностей учащихся: музыкального слуха, памяти, ритмического чувства, двигательно-моторных навыков; расширяется музыкальный кругозор, интеллект музыканта; воспитывается и формируется художественный вкус, понимание стиля, формы, содержания исполняемого произведения. Такая форма занятий развивает важные профессионально-психологические качества: наблюдательность, критичность, стремление к совершенствованию собственного звучания, слуховой контроль, рационализация профессиональных игровых движений, поиск выразительности звучания. Мобилизуются ресурсы, появляется смысл занятий, ребенок ощущает успех – единственный источник внутренних сил и мотивации.

 В настоящих методических рекомендациях были рассмотрены основные пути и особенности развития навыков ансамблевого четырехручного исполнительства. Разумеется, в работе не отражены все проблемы, связанные с ансамблевым музицированием. Ждут еще своего исследователя многие частные вопросы, связанные с этой интересной темой.

**Список литературы**

1.Алексеев А. Методика обучения игре на фортепиано. - М: “Музыка”, 1982.

2.Баренбойм Л. Путь к музицированию. – Л: “Советский композитор” , 1979.

3.Готлиб А. Основы ансамблевой техники. - М., 1971.

4.Зеленин В. Работа в классе ансамбля. – Минск, 1979

5.Самойлович Т. Некоторые методические вопросы работы в классе

 фортепианного ансамбля. О мастерстве ансамблиста. – Л., 1986

6.Сорокина Е. Фортепианный дуэт. История жанра. – М: “Музыка”, 1988.

7.Тимакин Е.М. Воспитание пианиста. – М: “Сов. композитор”, 1989.

8.Цыпин Г.М. Обучение игре на фортепиано. – М: “Просвещение”, 1984.