

# Оглавление

## 1. ВВЕДЕНИЕ

## 2. АНСАМБЛЕВОЕ МУЗИЦИРОВАНИЕ КАК МЕТОД ВСЕСТОРОННЕГО РАЗВИТИЯ УЧАЩИХСЯ

## 3. АНСАМБЛЕВОЕ МУЗИЦИРОВАНИЕ КАК КОЛЛЕКТИВНАЯ ФОРМА ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ И ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ УЧАЩИХСЯ

## 4. РОЛЬ АНСАМБЛЕВОГО МУЗИЦИРОВАНИЯ В ФОРМИРОВАНИИ МУЗЫКАЛЬНЫХ СПОСОБНОСТЕЙ ШКОЛЬНИКОВ НА НАЧАЛЬНОМ ЭТАПЕ ОБУЧЕНИЯ

### 1. Формирование звуковысотных представлений

### 2. Гармонический слух

### 3. Воспитание полифонического слуха

### 4. Тембро-динамический слух

### 5. Ритм

### 6. Пауза

### 7. Память

### 8. Круг музыкальных знаний

### 9. Игровые способности

### 10. Чтение с листа

Итак...

## 5. ОСНОВЫ АНСАМБЛЕВОЙ ТЕХНИКИ

## 6. ЗАКЛЮЧЕНИЕ

## 7. ПРИЛОЖЕНИЕ

## 8. СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

## 1. ВВЕДЕНИЕ.

Древние римляне считали, что корень учения горек. Но когда учитель призывает в союзники интерес, когда дети заражаются жаждой знаний, стремлением 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, которое 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 **игра на фортепиано в четыре руки**, или ансамблевое музицирование, - это вид совместного музицирования, которым занимались во все времена, при каждом удобном случае и на любом уровне владения инструментом, занимаются и поныне. Педагогическая ценность этого вида совместного музицирования недостаточно познана, и поэтому он слишком редко используется при преподавании. Хотя о пользе ансамблевой игры для развития учащихся известно с давних пор.

В чем же заключена польза ансамблевого музицирования? В силу каких причин оно оказывается способным стимулировать общемузыкальное развитие учащихся? Я попытаюсь ответить на эти вопросы.

## 2. АНСАМБЛЕВОЕ МУЗИЦИРОВАНИЕ КАК МЕТОД ВСЕСТОРОННЕГО РАЗВИТИЯ УЧАЩИХСЯ.

Ансамблевая игра представляет собой форму деятельности, открывающую самые благоприятные возможности для всестороннего и широкого **ознакомления с музыкальной литературой**. Перед музыкантом проходят произведения различных художественных стилей, исторических эпох. Заметим, что ансамблист находится при этом в особо выгодных условиях - наряду с репертуаром, адресованным собственно роялю, он может пользоваться также оперными клавирами, аранжировками симфонических камерно - инструментальных и вокальных опусов. Иными словами, ансамблевая игра - **постоянная и быстрая смена новых восприятий**, впечатлений, «открытий», интенсивный приток богатой и разнохарактерной музыкальной информации.

Ансамблевое музицирование создает максимально благоприятные условия для кристаллизации музыкально-интеллектуальных качеств учащегося. Почему же, в силу каких обстоятельств? Прежде всего, потому



что ансамблевая игра - внутриклассная форма работы, в основном она не доводится до эстрады. Учащийся имеет дело с материалом, говоря словами В.А. Сухомлинского «не для запоминания, не для заучивания, а прости из потребности мыслить, узнавать, открывать, постигать, наконец, изумляться». Потому-то и особый психологический настрой при занятиях в ансамбле. Музыкальное мышление заметно улучшается, восприятие становится более ярким, живым, обострённым, цепким.

Обеспечивая непрерывное поступление свежих и разнообразных впечатлений, переживаний, ансамблевое музицирование способствует развитию «центра музыкальности» - эмоциональной **отзывчивости** на музыку. Накопление запаса ярких многочисленных слуховых представлений стимулирует формирование музыкального слуха художественного воображения. С расширением объема постигаемой и анализируемой музыки увеличиваются и возможности музыкального мышления.

На гребне эмоциональной волны происходит общий подъем музыкально интеллектуальных действий. Из этого следует, что занятия ансамблевой игрой важны не только как способ расширения репертуарного кругозора или накопления музыкально-теоретических и музыкально-исторических сведений, эти занятия способствуют качественному улучшению процессов музыкального мышления.

Итак, игра в четыре руки - один из кратчайших, наиболее перспективных путей общемузыкального развития учащихся. Именно в процессе ансамблевой игры со всей полнотой и отчётливостью выявляются основные принципы развивающего обучения:

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

Таким образом, ансамблевая игра - есть ничто иное, как усвоение максимума информации в минимум времени.

Не стоит говорить о том, как важен творческий контакт между педагогом и учеником. И именно совместное ансамблевое музицирование - идеальное средство для этого. С самого начала обучения ребенка игре на инструменте, появляется масса задач: посадка, постановка рук, изучение клавиатуры, способы звукоизвлечения, ноты, счёт, паузы, ключи и т.д. Но среди обилия решаемых задач важно не упустить основную в этот ответственный период - не только сохранить любовь к музыке, но и развить интерес к музыкальным занятиям. Это зависит от многих условий, среди которых немаловажную роль играет личность педагога, его контакты с учеником. Ведь в течение какого-то времени учитель становится олицетворением идеального музыканта и человека. Исполняя самую простую песенку, педагог воодушевляется её настроением и ему легче передать это настроение и воодушевление ученику. Такое совместное переживание музыки есть наиважнейший контакт, который часто бывает решающим для успехов ученика. Таким образом, педагог создает условия для развития ярких музыкальных впечатлений для работы над художественным образом. И что особенно важно, этот музыкальный



контакт обычно способствует появлению большей инициативы у ученика. Это пробуждение инициативы активного стремления к исполнению является первым успехом в педагогической работе и главным критерием правильного подхода к ученику. «В ансамбле учитель-ученик устанавливается единение не только между ними обоими, но и что ещё более важно, гармоническое воздействие между учеником и композитором при посредстве педагога» - указывает Нейгауз Г.Г. Игра ученика в ансамбле с педагогом включает в себе возможность передачи музыкального и жизненного опыта, исполнительского кредо и эстетических взглядов учителя ученику непосредственно в процессе исполнения музыкального произведения.

При данной форме работы меняется принцип оценивания деятельности учащегося. Снимается риск негативной оценки выступления и возникает возможность других форм оценивания, направленных на развитие чувства, уверенности, защищенности. Форма ансамблевого музицирования позволяет найти наиболее оптимальные характер и формы оценки. Как правило, этот вид работы не выносится на зачёты и экзамены, не облагается жестким оценочным критерием. И поэтому дети, занимаясь подобным видом работы в классе, выступая на концертах, получают положительный эмоциональный заряд от совместного музицирования. Ансамблевое музицирование предполагает и такие формы контроля как «беседы у рояля», коллективные встречи по заранее определенной тематике. Последний вариант является воплощением идеи педагогики о сотрудничестве, о коллективном творчестве учащихся. Фортепианная педагогика и в этой сфере имеет свои традиции, идущие от А.Г. и Н.Г. Рубенштейнов В.Н. Сафонова Н.К. Метнера Г.Г. Нейгауза. Форма ансамблевого музицирования является областью наиболее наглядного и активного действия принципов педагогики, сотрудничества и вместе с тем примером их творческого преломления в соответствии с задачами и особенностями музыкальной педагогики. Ансамблевая игра - благодатная почва для рождения коллективного продукта в атмосфере сотрудничества. Она восполняет недостаток индивидуального обучения, а ансамблевое музицирование, в процессе которого происходит совместное создание образа, и есть путь для решения данной проблемы.

Неоценима роль ансамблевой игры на начальном этапе обучения игре на фортепиано. Она является лучшим средством заинтересовать ребенка, помогает эмоционально окрасить обычно малоинтересный первоначальный этап обучения. Начальное обучение игре на фортепиано - область работы с учеником, имеющая свои специфические особенности. Наглядно выступают принципы учёта возрастных особенностей учащегося. Дети начинают своё знакомство с музыкой и инструментом порой в возрасте 5 - 6 лет. Это переход от игровой деятельности к учебно-познавательной. Получив ряд подготовительных знаний и навыков, ученик приступает к усвоению основ, особенностей фортепианной игры. И сразу появляется масса новых задач (посадки постановки рук нот счёта и т.д.). Нередко это отпугивает ребёнка от дальнейших занятий. Важно чтобы более плавно и безболезненно прошёл



переход от игровой к учебно-подготовительной деятельности. И в этой ситуации идеальной формой работы с учащимся будет ансамблевое музицирование. С самого первого занятия ученик вовлекается в активное музицирование. Совместно с учителем он играет простые, но уже имеющие художественное значение пьесы. Дети сразу же ощущают радость непосредственного восприятия, хотя и крупницы, но искусства. «Совместное исполнение учителя и ученика приобщает слух детей к тому, что Бүзони называл «лунным светом, льющимся на пейзаж». Имеется в виду **педадь** фортепиано. Воссоздаваемое с помощью педали звучание, становится богаче и содействует более интенсивному развитию звукового образа». (Имеется в виду педадь, которую берет педагог в совместной игре с учеником ансамблем)

### 3. АНСАМБЛЕВОЕ МУЗИЦИРОВАНИЕ КАК КОЛЛЕКТИВНАЯ ФОРМА ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ И ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ УЧАЩИХСЯ.

С первых шагов необходимо рассматривать ансамблевую игру как форму творческого музицирования, форму созидания в области музыки.

«Если ребёнок перескакивает ступени развития, не музицирует, а только «интерпретирует» ... не удаётся заложить у широкой массы детей фундамент музыкальности» - замечает К. Орф. Можно сравнить ансамблевое музицирование с другими коллективными видами исполнительской деятельности (театральные и хоровые коллективы, вокально-хоровые и фольклорные ансамбли, ансамбли детских музыкальных инструментов).

К. Орф считает, что если ребёнок и не станет музыкантом, то творческая инициатива, заложенная на музыкальных занятиях, скажется во всём, что он будет делать в дальнейшей жизни.

Ансамблевое музицирование позволяет с первых шагов обучения включать школьников в активную музыкальную среду. Они получают возможность уже в первые месяцы занятий выступать с небольшими фортепианными ансамблевыми пьесами перед сверстниками. Кроме того, не забудем об интересной форме музыкальных занятий - игровое четырехручье, введенной Д.Б. Кабалевским. Задача таких занятий - привлечь учащихся к исполнению вместе с учителем несложных и небольших по объёму, но ярких, образных произведений, а также познакомить их с самым богатым по звучанию универсальным инструментом - фортепиано.

Отсюда можно сделать вывод: фортепианный ансамбль является коллективной формой профессионального воспитания музыканта на основе индивидуально-группового метода обучения. У ребенка развивается чувство коллективизма. Индивидуальное творческое воспроизведение каждой отдельной партии объединяется в единое целое. Возможность постоянно слушать друг друга, слить звучание своей партии с другой, возможность объединить усилия для достижения общей цели, а также атмосфера



групповых занятий создает благоприятные возможности для развития творческих способностей.

#### 4. РОЛЬ АНСАМБЛЕВОГО МУЗИЦИРОВАНИЯ В ФОРМИРОВАНИИ МУЗЫКАЛЬНЫХ СПОСОБНОСТЕЙ ШКОЛЬНИКОВ НА НАЧАЛЬНОМ ЭТАПЕ ОБУЧЕНИЯ.

В комплексе специфических способностей учащегося - музыканта выделяются первоочередные: музыкальный слух, ритмическое чувство, память, двигательные-моторные («технические») способности, музыкальное мышление. Развитие музыкальных способностей может иметь место при различных видах музыкальной деятельности - прослушивание музыки, изучение музыкально-теоретических дисциплин. Но процессы развития учащегося - музыканта протекают особо эффективно, когда он собственноручно оперирует с материалом. Именно такую возможность и представляет ему музыкальное исполнительство. «Лучший способ понятия освоить явление - это воссоздать, воспроизвести его» (С.И. Савшинский). В соответствии с поставленной задачей рассмотрим, как ансамблевая игра способствует ускоренному развитию музыкальных способностей учащегося.

**1. Формирование звуковысотных представлений** - первоочередной этап в слуховом воспитании учащегося. Обучение игре на фортепиано начинается с так называемого донотного периода. Его цель - развитие звуковысотного слуха ученика, основного вида музыкального слуха. С этой целью большинство педагогов начинают донотный период с подбора мелодий. Этот процесс должен проходить на материале детских и народных песен, которые должны будут располагаться в порядке увеличения сложности. Они запоминаются ребёнком и подбираются по слуху от разных клавиш. Мелодии для подбора лучше использовать с поэтическим текстом, что способствует пониманию исполняемого произведения и облегчает ощущение метроритма и строения мелодии. В процессе подбора ребёнок вынужден отыскивать в ходе музицирования верную интонацию, что наикратчайшей дорогой ведет его к обострению чувства высоты звука.

Некоторые мелодии песен лучше исполнять в ансамбле с педагогом. За счёт насыщенного богатого мелодическими и гармоническими красками сопровождения, исполнение становится более красочным и живым. Как показывает практика, дети с удовольствием и радостью принимают участие в подобной форме занятий. «Прежде чем начать учиться на каком бы то ни было инструменте, обучающийся должен уже духовно владеть какой-то музыкой: так сказать хранить её в своём уме, носить в своей душе и слышать своим слухом».

**2. Нередко гармонический слух** отстаёт от мелодического. Учащийся может свободно обращаться с одnogолосием, но в то же время испытывать затруднения со слуховой ориентировкой в многоголосье гармонического



склада. Воспроизводить многоголосие, аккордовую вертикаль - особо выгодные условия для развития гармонического слуха. «В интересах развития гармонического слуха музыканта - пишет Л.А. Баренбоим, необходимо настойчиво и упорно с детских лет развивать целостное ощущение музыкальной вертикали».

Наиболее сильнодействующим средством развития гармонического слуха является подбор гармонического сопровождения к различным мелодиям, что может иметь место как специальный слуховоспитательный прием в большинстве стадий обучения пианиста. Но, как правило, длительный период, связанный с постановкой рук и исполнением преимущественно одноголосых мелодий, не позволяет ребёнку сразу исполнять пьесы с гармоническим сопровождением. В этом случае целесообразно исполнять пьесы в ансамбле, где гармоническое сопровождение будет исполнять учитель или другой ученик. Это позволит ученику с первых же уроков участвовать в исполнении многоголосной музыки. Развитие гармонического слуха будет идти параллельно с мелодическим, т.к. ребёнок будет воспринимать полностью вертикаль.

В последнее время появилось много ансамблей, которые сразу же приучают слух маленького ученика к достаточно сложным гармониям. (В. Агафонников «Спать пора Мишка»)

Даже при подборе по слуху ребёнок вряд ли сможет усвоить какие-либо сложные созвучия, богатые гармоническим содержанием. Он сможет овладеть только простыми гармониями – T S D. Педагог должен стремиться к тому, чтобы гармонический слух ребёнка не воспитывался на аккордовом примитиве. Особенно он должен учесть это, если сам возьмется за аранжировку произведения. Ансамблевое музицирование всегда предусматривает знакомство с гармонией. И таким образом исполнение второй партии даёт возможность усвоения навыков гармонического анализа: представление тонального плана произведения, знакомство с необычными аккордовыми созвучиями, ощущение тоники, знакомство с простейшими гармоническими оборотами (T S T T S D K T).

**3. Воспитание полифонического слуха** или другими словами - способности расчленено воспринимать и воспроизводить в музыкально-исполнительском действии **несколько** считающихся друг с другом в одновременном развитии звуковых линий - один из важнейших и наиболее сложных разделов музыкального воспитания. Интерпретация многоголосной музыки на рояле в значительной мере сводится к проблеме удержания в центре звукового сознания, играющего одновременно нескольких звуковых линий (т.е. к проблеме распределяемости).

На начальном этапе обучения игре на фортепиано ребёнок не имеет достаточных навыков для исполнения полифонических произведений, не владеет достаточным умением слышания нескольких мелодических линий и исполнения сложной полифонической ткани. Поэтому фортепианная педагогика накопила значительное количество методических приёмов



тренировочного характера, способных в ходе работы над полифонической музыкой ускорить этот процесс.

Наиболее эффективным приёмом, который можно применить в ансамблевой **практике** - совместное проигрывание на одном или на двух инструментах полифонического произведения по голосам, но парам голосов. Таким образом, ансамблевая игра развивает **умение слышать** полифонию. Исполнение одной мелодической линии облегчает воспроизведение полифонии, даёт возможность вслушаться во все составные её элементы. Игра в ансамбле помогает ярче оттенить, высветить отдельные элементы звуковых конструкций. Дифференцированная игра в ансамбле не допускает выделения лишь одного (как правило) верхнего голоса, не даёт «слипнуться», «спутаться» нитям, из которых соткана музыкальная ткань. Уже первые ансамбли для начинающих содержат различные виды полифонии: канон, подголосную, контрастную и т.д. (И. Беркович «Рассказ»)

**4. Тембро-динамический слух.** Фортепиано - инструмент богатейшего тембро-динамического потенциала. Колоссальные ресурсы динамики, огромный диапазон педали, позволяющие создавать разнообразные, живописно - колористические эффекты - все это даёт основание говорить о калейдоскопичности звучности современного фортепиано. Ф. Бузони подчёркивал, что рояль «великолепный актёр», ему дано имитировать голос любого музыкального инструмента, подражать любой звучности.

Музыкальный слух в его проявлении по отношению к тембру и динамике называют тембро-динамическим слухом. Тембро-динамический слух важен во всех видах музыкальной практике, но особенно велика и ответственна его роль в музыкальном исполнительстве. Он, получая импульсы со стороны живописно-образного воображения и фантазии музыканта, кристаллизуется и совершенствуется через стремление к воплощению в жизнь определённых художественно-изобразительных замыслов и идей. «В честь фортепиано - инструмента гармонии, полнозвучия и многоголосья, широкого звукового диапазона оркестральных красок, пения и речи, чёрно-белой графики живописных колоритов и воздушной перспективы - слогаи своей музыкой «дифирамбы» композиторы - от Моцарта и Бетховена до Прокофьева и Шостаковича»!

Ансамблевая игра предоставляет наибольший простор для развития тембро-динамического слуха, благодаря обогащениям фактуры, позволяющей услышать воображаемое оркестровое звучание. Совместно с педагогом творческий поиск различных тембровых красок помогает развитию тембро-динамического слуха ученика.

Начиная с начального обучения необходимо развивать воображение ребёнка даже на примерах несложных музыкальных произведений, искать в простейших звуковых сочетаниях разнообразные краски. Начинающие музыканты легко имитируют звуки башенных часов, призывы кукушки,



эффекты эха и т.д. На этих пьесах ученик приобретет навыки «оркестровки» на клавиатуре.

Четырехручная фактура способна к воспроизведению оркестровых эффектов. Наличие четырех рук даёт возможность передать на фортепиано и насыщенность полнозвучных tutti, и разнообразие приёмов звукоизвлечения штрихов, и некоторые тембровые средства отдельных оркестровых групп. (Т. Чудов «Малый барабан флейта и большой барабан»)

В данном примере ребёнок должен не только представить звучание инструмента оркестра, но изобразить их. Ставится задача подражания характерным тембрам. Этот марш как бы исполняется тремя инструментами, противоположными по своей высоте и характеру звучности: флейтой (высокая лёгкая пронзительное звучание), малым барабаном (ритмизированная игра секунд учеником) и большим барабаном (гулкие басовые звуки).

Ансамблевая игра положительно сказывается на воспитании образного мышления ученика. Наиболее доступным для восприятия являются введение в музыкальную ткань программно-изобразительных элементов: в партии педагога слышатся и жужжание жука, и сигналы горна трели соловья и др. звукоподражания. Определённую роль играет и внемузыкальные ассоциации - звучание далёкое и близкое, тяжёлое и лёгкое и т.д. Большую помощь в создании того или иного художественного образа оказывает словесный текст, который несёт и воспитательную функцию (В. Игнатъев «Маленькая песня о дожде»).

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

Ряд авторитетных исследователей указывают на три главных структурных элемента, образующих чувство ритма: а) темы б) акцент в) соотношение длительностей во времени. Всё это складывается в музыкально-ритмическую способность.

Вот некоторые способы её формирования, которые непосредственно взаимодействуют с ансамблевой игрой:

а) Уже первые шаги начинающего пианиста, когда он исполняет самые простые ансамбли, сопутствуют выработке ряда игровых приёмов и навыков, которые соотносятся с процессом развития чувства ритма, выступают в качестве его «подпорки». Важнейший из этих навыков - **воспроизведение равномерной последовательности одинаковых длительностей**. «Чувство ... ровности движения приобретается всякой совместной игрой...» - писал Н.А. Римский-Корсаков в работе «О музыкальном образовании».

Очень важен умелый подбор материала. 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 метро-ритмических рамках. Необходимость «держать» свой ритм, делает усвоение различных ритмических фигур, более органичным. Такой ритмике способствует и разучивание примеров с текстом (Л. Хереско «Ледяная гора»)

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.

в) Исполнение любой музыки сопровождается «веской» **акцентировкой** при игре. Игра на фортепиано, проникнутая разнохарактерной и рельефной акцентировкой, оказывает воздействие на акцентную сторону музыкально-ритмического комплекса, чувство метрической пульсации, подчёркивание начальных долей такта в ансамблевом исполнении, проявляется особенно ярко.

Вот некоторые более сложные и **ВАЖНЫЕ** проблемы музыкально-исполнительного ритма.

а) **Темпо-ритм** (музыкальная пульсация) - категория качественная

При ансамблевой игре партнёры должны определить темп ещё не начав собственного исполнения. В ансамбле темпо-ритм 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 не опытному пианисту начинает казаться, что он скользит по наклонной плоскости; а также в сложных для исполнения местах. Технические трудности вызывают желание возможно скорее «проскочить» опасный тракт.

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.

б) Свобода музыкально-ритмического (рубато, агогика). Игру рубато нельзя механически перенять, она познаётся в личном художественном опыте. Самое главное в союзе преподаватель-ученик, является **интуитивное влияние**. Многие динамические и агогические трудности легче



преодолеваются по примеру учителя, который непосредственно вовлекает в ускорение и замедление музыкального движения.

**6. Пауза.** Система музыкально-ритмического воспитания должна «вбирать» в себя те специфические моменты, которые связаны с выразительно-смысловой функцией паузы в музыкальном искусстве. Особо нужно следить, чтобы паузы воспринимались учениками в виде естественного компонента музыкальной структуры, а не как механическую или внезапную остановку.

В ансамблевом исполнении не редко приходится сталкиваться с моментами отчёта длительных пауз, а начинающие музыканты не всегда обладают навыками их отсчёта. Простой и эффективный способ при этом - поиграть звучащую у партнёра музыку.

**7. Память.** Ансамблевое исполнение имеет свою специфику запоминания произведения наизусть. Если в сольном музицировании при выучивании наизусть очень часто преобладает механическое выучивание, идущее от привычки упражняться механически, мало вникая в смысл заучиваемого, поверхностно ориентируясь в его содержании, то игра в ансамбле этого не допускает. Память ансамблиста формируется более интенсивно.

Углублённое понимание музыкального произведения, его образно-поэтической сущности, особенности его структуры, формообразования и т.д. - основное условие успешного художественного полноценного запоминания музыки. Процессы понимания выступают в качестве приёмов запоминания. Ансамблевое исполнение будет способствовать не механическому запоминанию, а откроет пути для развития аналитической, логической, рациональной памяти (с опорой на фактический анализ). Прежде чем перейти к заучиванию ансамбля наизусть, партнёры должны понять музыкальную форму в целом, осознать её как некое структурное единство, затем переходить к дифференцированному усвоению составляющих её частей, к работе над фразировкой, динамическим планам и т.д. Знание этого особенно необходимо исполнителю второй партии, так как она обычно представлена либо аккордовой фактурой, либо разложенной (арпеджио) и, не имея представления о первой партии, не каждый ученик сможет для себя выстроить произведение структурно (М. Глинка «Жаворонок»).

Исполнителю второй партии необходимо также заострить внимание на гармоническом анализе и, опираясь на гармонию, нужно учиться мысленно слышать всю музыкальную ткань произведения. Способ «умозрительного» запоминания, лишенного опоры на реальное звучание, основывается исключительно на внутрислуховых представлениях.

**8. Игра в ансамбле** позволяет расширить **круг музыкальных знаний** и понятий, интенсифицировать процесс их усвоения. «Лучшим способом обучением музыке - писал Н. Шерман - является способ, при котором все знания ученик получает во время игры... Играя песню и следя при этом за её



записью, вы должны запомнить КАК записывается каждый звук песни, вы очень быстро выучите нотную азбуку. Ни в коем случае не учите нотной азбуки без игры песни. Это будет скучно и не интересно».

Ещё больше можно описывать этот процесс познания музыкальной азбуки, если педагог будет использовать для этого ансамблевые примеры. Ребёнок сразу же будет слышать красочность и разнообразие фортепианного звучание.

Покажем процесс усвоения музыкальных знаний на примере овладения музыкальными жанрами. Благодаря разнообразию музыкального репертуара ансамблевых переложений учащиеся получают знания в области жанров, начиная от самых простых: танцевальных (вальс полька галоп), песенных (романс колыбельная ария), до соприкосновения с крупными музыкальными жанрами такими, как симфония, опера, балет. В дальнейшем происходит освоение и осознание жанровых особенностей музыки – песенности, маршевости, танцевальности (благодаря их высвечиванию в партии педагога). Осознанное выявление этих особенностей при исполнении учеником пьес также способствует более полному раскрытию художественного образа.

Как часто пианистам хочется исполнить написанное для оркестра произведение. Проигрывание отрывков из симфоний, опер, балетов в четырёх ручном переложении для фортепиано можно в некоторой степени утолить исполнительскую жажду. Большую эстетическую радость может испытать при этом исполнитель. Это также будет способствовать расширению музыкального кругозора в области камерной, оперно-симфонической литературы, знакомству с шедеврами музыкальной классики. В свою очередь знакомство с крупными жанровыми произведениями (опера симфония) предполагает усвоение знаний в области формообразования. При исполнении танцевальных жанров необходимо заострять внимание учащегося на ритмических особенностях и закономерностях, свойственных тому или иному жанру. Чем шире круг изучаемого материала, тем быстрее будет проходить процесс накопления разнообразных знаний. А следовательно, это окажет положительный эффект в формировании музыкального мышления.

**9. Игровые способности.** Мы рассмотрели влияние ансамблевого музицирования на развитие музыкальных способностей ребёнка **на начальном этапе** формирования (слуха, ритма, памяти). А теперь заострим внимание на положительном эффекте ансамблевой игры в **процессе развития** игровых способностей.

Именно благодаря проявляемому интересу к ансамблю на начальном этапе, легко и безболезненно происходит организация игрового аппарата ребёнка, с большим эффектом он осваивает основные приёмы звукоизвлечения, знакомится с различными типами фактур.

На первый взгляд двигательные навыки при игре в ансамбле развиваются достаточно традиционно: то же постепенное охватывание



звукоряда, введение всё новых и новых ритмов и т.д. Но только на первый взгляд. Практика показала, что двигательные навыки развиваются при ансамблевой игре значительно интенсивнее и закрепляются прочнее, так как получают мощную поддержку со стороны слуха учащегося.

Многие педагоги высказываются против игры в четыре руки из-за технических причин. Считают, что несколько стеснённое положение исполнителей может отрицательно повлиять на посадку играющего. Но эти недостатки столь незначительны по сравнению с преимуществами, что избегать игры в четыре руки вовсе не стоит.

Всем известна склонность детей к подражанию. Эта склонность может принести большую пользу и ученику и педагогу в налаживании необходимых удобных игровых движений, в выработке правильной посадки за инструментом, в умении достичь певучести звука и многого другого, то есть в формировании целого комплекса знаний умений и навыков будущего музыканта. Например:

В. Беляев «Колыбельная»:

Этот пример - образец того, как плавные закруглённые движения рук педагога, мягкое прикосновение подушечек пальцев - прямая эстафета к копированию этих приёмов учеником.

И. Гайдн «Учитель и ученик»:

Данный ансамбль представляет собой переключки между партиями учителя и ученика, пьеса даже так называется «Учитель и ученик». Ученик в свои паузы будет следить за приёмами звукоизвлечениями и движениями рук педагога и тут же подражать ему. В ансамблевом музицировании ученик обогащает свой пианистический опыт, овладевая различными типами фактур (особенно это касается исполнения партии сопровождения).

Ансамблевая игра даст большой простор для овладения разнообразными приёмами артикуляции звуковыми красками. Вторая партия (аккомпанирующая), где происходит варьирование сопровождения, имеет этюдный характер - одна и та же формула повторяется долго в разных тональностях, что способствует формированию прочного пианистического навыка.

**10. Чтение с листа.** Одной из наиболее эффективных форм развивающий весь комплекс музыкальных способностей является игра с листа. Опытные педагоги знают, что ансамблевое музицирование является одной из форм развития этого навыка. Рассматривая задачу - как наполнить смыслом процесс работы и развивать длительную концентрацию ребёнка. Следует остановиться на одном из главных условий. Оно заключается в том, чтобы научить разбирать музыку и научить разучиванию. Очень важно, чтобы первое знакомство с произведением пробуждало интерес, а не гасило его. Внести смысл в процесс разучивания, сократить время и повысить интерес - это одна сторона работы. Параллельно следует развивать навыки



непрерывного чтения нот, непрерывного внимания. Надо добиться длительной концентрации внимания и плавной непрерывности мышления, идущего несколько впереди движений рук, тем самым обеспечивая цельность игрового процесса. Для этой цели уже в начальном периоде (как только ученик усвоил ноты и простые ритмические деления), рекомендуется систематически играть лёгкие пьесы в четыре руки (с педагогом или другим учеником). Переходить к более трудным пьесам следует не раньше, чем будет закреплён предыдущий уровень трудности. Усложнение задач должно быть постепенным и почти незаметным для ученика. Партнёрами при чтении с листа в четыре руки выбираются по возможности дети одного возраста и одинакового уровня подготовки. И поскольку каждому из них не хочется скомпрометировать себя перед другими, то тут возникает нечто вроде негласного состязания, являющегося стимулом к более основательной и более внимательной игре. Необходимо нацелить исполнителей на охват сочинения в целом, то есть обратить внимание на самое существенное. При чтении ансамбля с листа нельзя поправляться, останавливаться в трудных местах, так как это приводит к нарушению контакта с партнёрами. Слишком частые остановки портят радость от игры с листа, и поэтому необходимо избирать музыкальный материал для этого значительно лёгкий. Желательно чтобы один из играющих не прекращал игру при остановке другого. Это научит второго исполнителя быстро ориентироваться и вновь включаться в игру.

### **Итак, обобщим сказанное:**

1. Ансамблевое музицирование способствует интенсивному развитию всех видов музыкального слуха (звуковысотного, гармонического, полифонического, тембро-динамического).
2. Игра в ансамбле позволяет успешно вести работу по развитию ритмического чувства. Она помогает заложить элементарные основы ритма, а так же овладеть более сложными метро-ритмическими категориями (агогика, пауза и т.д.).
3. Ансамблевое музицирование способствует развитию аналитической, логической, рациональной памяти.
4. Работа над фортепианным ансамблем интенсивно развивает образное мышление учащихся и формирование обобщённых музыкальных понятий.
5. Ансамблевая игра оказывает положительный эффект на процесс развития игровых способностей.
6. Ансамблевая игра может быть включена в различные виды деятельности учащихся в фортепианном классе (импровизацию чтение с листа, подбор по слуху).
7. Ансамблевое музицирование представляет форму сотрудничества ученика и учителя. Позволяет учесть возрастные и индивидуальные особенности учащихся. Выступает как коллективный вид деятельности.



## 5. ОСНОВЫ АНСАМБЛЕВОЙ ТЕХНИКИ.

Хотя курс фортепианного ансамбля давно входит в обязательные учебные планы звеньев музыкального образования, к сожалению, до сих пор нет никаких методических пособий, помогающих педагогу-практику.

Занятия ансамблем начинаются с составления дуэта. Партнёры могут быть преподаватель-ученик, кто-либо из членов семьи – ученик, два ученика одного класса.

а) На уроке обычно с учеником играет преподаватель. Как правило, в пьесах для начинающих первая партия является одnogолосной, а вторая басовая предназначена для преподавателя - содержит гармоническое дополнение или сопровождение.

б) А самое прекрасное, если с ребёнком регулярно музицирует кто-то из членов семьи. Это доставляет ребёнку большую радость. Он играет свою партию уверенно, ритмически чётко и привыкает преодолевать маленькие «промахи». И как хорошо, что взрослые, с которыми играешь дома, тоже могут допускать ошибки: тут уж необходимо быть предельно внимательным и более знающим чем они.

в) Этот психологический фактор играет важную роль и при совместной игре двух учащихся. Партнёрами в этом случае выбираются по возможности дети одного возраста и одинакового уровня подготовки. Поскольку каждому из них не хочется скомпрометировать себя перед другими, то тут возникает нечто вроде негласного состязания являющегося стимулом к более внимательной игре.

Необходимо сказать о специфике разбора ансамблевого произведения. Вначале нужно избрать медленный темп, можно использовать и такой вариант: каждый из партнёров играет только одной рукой или играют отдельно оба ведущих голоса, или крайние голоса, или темп в разных голосах, или одни мелодии и т.п.

Умелое педагогическое руководство, рациональная методика работы над ансамблем предполагает чёткое знание специфики ансамблевой игры.

К первым шагам «ансамблевой техники» начального обучения относятся: особенности посадки, педализации, способы достижения синхронности при взятии и снятии звука; равновесие звучания в удвоении и аккордах, разделённых между партнёрами, согласование приёмов звукоизвлечения; передача голоса от партнёра к партнёру; соразмерность в сочетании нескольких голосов.

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

При четырёхручной игре за одним инструментом отличие от сольного исполнительства начинается с самой посадки, так как каждый имеет в своём



распоряжении только половину клавиатуры. Партнёры должны так её «поделить», чтобы не мешать друг другу.

Педализирует исполнитель партии Secondo, так как она служит фундаментом. Ему необходимо внимательно слушать своего товарища. Полезно бывает предложить учащемуся, исполняющему партию Secondo, ничего не играя только педализировать во время исполнения другим пианистом партии Primo.

Часто непрерывность четырёхручного исполнения нарушается из-за отсутствия у пианистов простейших навыков переворачивания страниц и отсчёта длительных пауз. Учащиеся должны установить - кому из партнёров в зависимости от занятости рук удобнее перевернуть страницу. Этому надо учиться, не пренебрегая специальной тренировкой.

Большой тренировки и взаимопонимания требует синхронность начала игры. Нужно объяснить учащимся применение в этом случае дирижерского замаха - ауфтакта. С этим жестом полезно посоветовать исполнителям одновременно взять дыхание. Не менее важное значение имеет и синхронное окончание «снятие звука». Чтобы добиться равновесия звучания отдельных звуков необходимо участникам ансамбля договориться о приёмах извлечения звука.

Другие примеры элементарной техники ансамбля - передача партнёрами друг-другу «из рук в руки» пассажей, мелодий, аккомпанементов, контрапункта и т.д. Пианисты должны научиться «подхватывать» незаконченную фразу и передавать её партнёру, не разрывая музыкальной ткани.

Наиболее распространённый недостаток ученического исполнения - динамическое однообразие. Динамический диапазон четырёхручного исполнения должен быть шире, чем при сольной игре, так как наличие двух пианистов позволяет полней использовать клавиатуру. Рассказав об общем динамическом плане произведения нужно определить его кульминацию и посоветовать Fortissimo играть «с запасом», а не на пределе. Необходимо напомнить, что до нюанса есть ещё много градаций.

Итак, ещё не начав совместного исполнения, партнёры договариваются КТО будет показывать вступление, КАКОВ должен быть характер звучания, КАКИМ приёмом и С КАКОЙ силой будет начата пьеса. Также заблаговременно должен быть определён темп. Партнёры должны его одинаково чувствовать, ещё не начав играть.

Особое место в совместном исполнительстве занимают вопросы, связанные с ритмом. Подробно рассматривался этот вопрос в главе 5. Остановимся лишь на сложностях ритмического рисунка, особое внимание на которое должны обращать педагоги в работе с ансамблистами.

Искажение ритмического рисунка чаще всего встречается в пунктирном ритме, при смене шестнадцатых тридцать вторыми и сочетании их с триолями в условиях полиритмии, при изменении ритма в пяти - семидольном ритме и т.п. Специфическая задача ансамблевых классов - воспитание коллективного ритма. Она может быть решена только путём



настойчивого изучения разнохарактерных произведений и систематического развития всестороннего контакта партнёров в процессе исполнения.

В ансамблевой игре целесообразный **выбор аппликатуры** приобретает особенно важное значение, помогает преодолеть пианистические трудности. Секвенционные построения, которые в большинстве случаев в сольных партиях исполняются одинаковой аппlikатурой, в ансамблях не всегда возможны. Случаи перекрещивания пальцев в ансамблевой практике встречаются чаще, чем в сольном исполнении.

Идейное раскрытие художественного образа, эмоциональная насыщенность, поэтическая фантазия, способность переживать исполнение музыки, гибкое проникновение в содержание произведения требует в фортепианном ансамбле **единства творческой мысли** всех исполнителей. Взаимопонимание и согласие лежат в основе создания единого плана интерпретации. При воплощении коллективно созданной интерпретации нужно говорить о «творческом сопереживании исполнителей». Умение «общаться» с партнёром - обязательный элемент ансамбля. В музыкальном диалоге «произнесение» реплик партнёрами взаимосвязано. Осознавание звучащей у другого исполнителя музыкальной фразы и интонирование своего ответа на неё как согласия, сомнения, отрицания и т.п. - и есть процесс общения. Музыкальное общение активизирует творческую волю исполнителя, расширяет границы его фантазии.

## 6. ЗАКЛЮЧЕНИЕ.

Итак, проведённые исследования позволили нам сделать следующие выводы:

1. Проблема обучения и развития в фортепианной педагогике продолжает сохранять свою актуальность, требует конкретной реализации в методике фортепианного урока, в репертуарной политике, в поиске новых методов работы с учащимися. Особенно важным представляется установление отношений сотрудничества педагога и ученика.
2. Ансамблевое музицирование играет большую роль в реализации принципов развивающего обучения. Оно позволяет развить весь комплекс способностей ученика (ритм, слух, память, игровые способности).
3. Ансамблевое музицирование в полной мере отвечает специфике начального этапа обучения учащихся. Оно особенно целесообразно в условиях массового музыкального образования (студий, кружков, школ искусств, музыкальных лабораторий). Ансамблевое музицирование позволяет преодолеть ряд трудностей возрастного и психологического порядка, с первых шагов включить учащихся в музыкальную среду.



4. Широкое использование фортепианного ансамбля способствует принципу педагогики сотрудничества. Оно направлено на раскрытие творческого потенциала каждого ребёнка развитие способностей к самовыражению освоение культурного наследия.

5. Ансамблевое музицирование как форма учебной работы требует умелого педагогического руководства и рационально продуманной методики. Так начальный этап фортепианной подготовки в силу своей задачи и специфики требует гибкой репертуарной политики на основе педагогической классификации ансамблевой литературы.

## 7. ПРИЛОЖЕНИЕ.

Рекомендуемый список ансамблей для начального обучения, предназначенный для учащихся школ-искусств, музыкальных школ, музыкальных лабораторий.

1. Агафонников В. Спать пора, Мишка, Солнышко. Колыбельная из цикла «музыкальные игры».
2. Александров А. Фиалка.
3. Аренский А. Шесть пьес.
4. Балакирев М. Русские народные песни.
5. Бетховен Л. Контрданс.
6. Бетховен Л. Отрывок из симфонии.
7. Брамс И. Колыбельная.
8. Брамс И. Народная песня.
9. Брукнер А. Три маленькие пьесы.
10. Вайнер А. Три маленькие пьесы.
11. Ваньхал Я. Очень лёгкая соната C dur. соната F dur .
12. Векерлен Ж.Б. Приди поскорее весна.
13. Витлин В. Дед Мороз.
14. Вольф Э.В. Соната C dur.
15. Выйду ль я на реченьку. Русская народная песня.
16. Гайдн Й. Учитель и ученик.
17. Глинка М. Жаворонок.
18. Глинка М. Марш Черномора из оперы «Руслан и Людмила».
19. Глинка М. Хор «Славься»! из оперы «Иван Сусанин» (отрывок).



- 20.Гречанинов А. Весенним утром.
- 21.Гурник И. Вальсы.
- 22.Даниэль Лесюр Букет Беатрисы.
- 23.Дворжак А. Славянский танец g moll.
- 24.Дельвенкур К. Образы сказок былых времён.
- 25.Диабелли А. Шесть сонатин. Вальсы.
- 26.Дюбюк А. Детский музыкальный цветник (пьесы).
- 27.Дютис О. Пять клавишных пьес.
- 28.Игнатъев В. Нука кони.
- 29.Кожелух Л. Соната C dur.
- 30.Кохан Г. Маленькие пьесы.
- 31.Кржишка Я. колыбельная.
- 32.Лазухин Н. Детский репертуар пьес.
- 33.Левина З. Воробей.
- 34.Ли Э. Алиса в стране чудес (100 дуэтов).
- 35.ЛоншанДрушкевичова. Полька.
- 36.Мой конёк. Чешская народная песня.
- 37.Моцарт В.А. Весенняя песня.
- 38.Мусоргский М. Гопак из оперы «Сорочинская ярмарка».
- 39.Неказа Й. За фортепиано.
- 40.Нифе К.Г. Маленькая пьеса на темы из оперы Моцарта «Волшебная флейта».
- 41.Орик Ж. багатели.
- 42.Песенкашутка обр. Я. Хануша.
- 43.Прокофьев С. Болтунья.
- 44.Прокофьев С. Вальс из оперы «Война и мир».
- 45.Прокофьев С. Кошка. Петя. Из симфонической сказки «Петя и волк».
- 46.Равель М. Павана спящей красавицы из цикла «Сказки матушки гусыни».
- 47.Ребиков В. Лодка по морю плывёт.
- 48.Ребиков В. Маленькая сюита. Танец незабудок. Восточный танец.
- 49.Рейнеке К. Маленькие фантазии на темы немецких песен.
- 50.Скотт С. Детские рифмы.



## 8. СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.

1. Алексеев Н. Методика обучения игре на фортепиано.
2. Баренбойм Л. Вопросы фортепианного исполнительства и педагогики.
3. Готлиб А. Основы ансамблевой техники.
4. Баренбойм Л. Путь к музицированию.
5. Кириллова Т.Д. Теория и практика урока в условиях развивающего обучения.
6. В.В. Давыдов Проблемы развивающего обучения.
7. Кириллова Т.Д. Теория и практика урока в условиях развивающего обучения.
8. Любомудрова Н. Методика обучения игре на фортепиано.
9. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры.
10. Нейгауз Г.Г. Ребёнок за роялем.
11. Ребёнок за роялем // сост. Ян Достал.
12. Сорокина Е. Фортепианный дуэт. История жанра.
13. Тимакин Е.М. Воспитание пианиста.
14. Цыпин Г.М. Обучение игре на фортепиано.
15. Цыпин Г.М. Развитие учащегося музыканта в процессе обучения игре на фортепиано.
16. Эльконин Д.Б. Психология обучения младшего школьника.
17. Якиманская И.С. Развивающее обучение.