**МЕТОДИЧЕСКОЕ ПОСОБИЕ**

**РОЛЬ АНСАМБЛЯ И АККОМПАНЕМЕМЕНТА**

**В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО**

Составитель Кольцова Н. А.

Тверь, 2018г.

**Оглавление.**

1.Введение.

2.Особенности работы над ансамблем.

3. Некоторые особенности работы над аккомпанементом.

4. Ансамблевый репертуар.

5. Список использованной литературы.

**Введение.**

Вопросы ансамблевого исполнительства освещены в отечественной методической литературе недостаточно широко. Обратиться к теме: «Работа над ансамблем в классе фортепиано» меня побудили также некоторые объективные причины, происходящие в сфере музыкального образования.

На музыкальные отделения училища культуры поступают учащиеся с различной степенью музыкальной подготовки. Если для поступления на специальный инструмент ( фортепиано, духовые инструменты) необходима подготовка в объеме ДМШ, то для изучения дополнительного фортепиано это требование необязательно. В некоторых музыкальных школах такой предмет может вовсе отсутствовать. А, между тем, изучение и занятия фортепиано является обязательным предметом на всех музыкальных специализациях училища культуры. И, если фортепиано не основной, а дополнительный инструмент, от студентов часто можно услышать мнение: «Я пришел учиться играть на гитаре, я пришла учиться петь, и мне фортепиано не нужно». Здесь возникает задача: как заинтересовать учащегося, как сделать занятия более привлекательными, как облегчить встречающиеся в обучении трудности.

Хочется привести в пример высказывание композитора А. Дюбюка о том, что «музыка при самом первоначальном изучении должна доставлять удовольствие, возбуждая любовь к этому искусству, а не отвращать – как большей частью это случается – одними скучными упражнениями».

Конечно, в репертуарные планы должны включаться и упражнения, и гаммы, и этюды, и полифонические пьесы, и произведения крупной формы, написанные для сольного исполнения. Но ни в коем случае не следует отказываться от работы над пьесами, предназначенными для музицирования. В словах ансамблевое музицирование содержатся два понятия: совместная, ансамблевая игра и музицирование – т.е. процесс занятия музыкой, игра на музыкальных инструментах.

Музицировать – развлекаться музыкой, играть. К проблеме музицирования обращались педагоги М.Н. Баринова, Л.А. Баренбойм, как к важной стороне обучения, способствующей раскрытию творческих способностей и развитию самостоятельности учащегося. Ансамблевая игра, т.е. игра в четыре руки, закладывает основы для воспитания слухового внимания, развития гармонического слуха, ритмической дисциплины. Кроме того, исполнение ансамблей доставляет учащемуся и преподавателю истинное удовольствие, а также приносит неоспоримую пользу.

**Особенности работы над ансамблем**

Игра на фортепиано в 4 руки – это вид совместного музицирования, которым занимались во все времена и на любом уровне владения инструментом. В этом жанре писали сочинения почти все выдающиеся мастера. Писали как для домашнего музицирования, так и для интенсивного обучения и концертных выступлений.

В настоящее время появилось много литературы для ансамблевого исполнения: оригинальных сочинений, переложений народной и классической музыки, а также музыки джазового и эстрадного направлений. Ее можно использовать как в работе с начинающими, так и в работе с более подготовленными музыкантами. Игра в 4 руки ставит перед исполнителями те же требования, что и ансамблевая игра в других инструментальных жанрах.

Самое важное и главное, что приносит исполнителям игра в ансамбле – это включение в музицирующий коллектив. Чтобы стать частью целого, нужно вслушаться и вжиться в общий музыкальный процесс. Индивидуальное воспроизведение каждой отдельной партии объединяется в общность в отношении динамики, агогики темпа и трактовки. При этом затрагиваются и развиваются самые различные способности, такие, как слуховое внимание, музыкальная память, чувство ритма, гармонический слух. Кроме того, в совместном музицировании музыкант приобретает гибкость и свободу исполнения, играет чище и лучше, чем при 2-х ручном исполнении, не боится публичных выступлений.

Игра в 4 руки, если к ней относиться как к занятиям художественной ценности, является идеальным средством как для привития интереса к музыке, так и для выработки пианистических навыков.

Составление фортепианного дуэта не представляет никакой трудности. Партнерами могут быть преподаватель и учащийся, либо двое учащихся.

Как правило, в пьесах для начинающих верхняя первая партия является либо одноголосной, либо звучит в октавный унисон. Вторая партия, басовая, предназначена для преподавателя и содержит гармоническое дополнение или сопровождение. Верхняя партия имеет ведущее значение и требует от исполнителя полного звука и уверенности. Учащимся нравится роль«солиста» и они играют намного выразительнее, чем при двухручном исполнении. Играя вторую партию, учащийся учится сопровождению и упражняется в приглушенном звучании и мягком исполнении басов. Игра в одном басовом ключе тоже представляется вначале сложной, но позволяет довольно быстро справиться с этой трудностью.

Поскольку первой партии обычно принадлежит ведущая роль, учащийся в музыкальном отношении может чувствовать себя наравне с преподавателем. Он учится слушать, включается в совместное музицирование, с большей ответственностью исполняя свою сольную часть. Многие динамические или агогические трудности (например, обширные crescenlo либо небольшие ritardando при переходах) легче преодолеваются по примеру преподавателя, чем это было бы возможно при двухручной игре. При совместной игре двумя учащимися возникает нечто вроде соревнования, что является стимулом к более выразительному исполнению, так как каждому из них не хочется выглядеть хуже другого. К первым шагам овладения ансамблевой техникой можно отнести следующие моменты:

* Особенности посадки и педализации при 4-х ручном исполнении на одном инструменте.
* Способы достижения синхронности при взятии и снятия звука.
* Равновесие звучания, согласование приемов звуковедения.
* Соблюдение общности ритмического пульса, динамики и т.д.

При 4-х ручной игре за одним роялем необходимо начать с самой посадки, т.к. каждый исполнитель имеет в своем распоряжении только одну половину клавиатуры. Партнеры должны уметь поделить клавиатуру и так держать локти, чтобы не мешать друг другу, особенно при сближающимся голосоведении.

Не всегда учащиеся знают, кто должен педализировать. Нужно объяснить, что педаль берет исполнитель второй партии, т.к. обычно она служит фундаментом для мелодии, чаще всего находящейся в верхнем голосе. Педальный эффект должен быть очень четко разработан, так как из-за неумелого применения педали фактура басовой партии, часто достаточно плотная, может приобретать еще большую тяжеловесность. Полезно предложить учащемуся, исполнителю второй партии, ничего не играя, только брать педаль во время исполнения первой партии и внимательно ее слушать. Затем можно поменять исполнителей местами, чтобы они лучше знали партию партнера. При этом необходимо очень внимательно следить за тем, что происходит в соседней партии, слушать своего партнера и учитывать его исполнительские интересы. Это уменье слушать не только то, что играешь сам, а одновременно и то, что играет партнер, а правильнее сказать, общее звучание обеих партий, сливающихся в органическое единое целое, - основа совместного исполнительства во всех его видах.

Часто непрерывность 4-х ручного исполнения нарушается из-за отсутствия у пианистов простейших навыков переворачивании страниц и умения высчитывать длительные паузы. Учащиеся должны установить, кому из них, в зависимости от занятости рук, удобнее перевернуть страницу. В случае, если не окажется свободной руки, следует определить, какой пропуск в нотном тексте окажется минимальной потерей в звучании. Ровно и быстро в нужный момент перевернуть страницу любой рукой, продолжая играть второй, - не совсем простое дело, каким оно кажется, этому надо учиться.

Казалось бы самая простая вещь – начать вместе играть. Однако точно, синхронно взять 2 звука не так легко, это требует большой тренировки и взаимопонимания. Нужно объяснить учащимся прием дирижерского взмаха – ауфтакт, и как он может быть применен в данном случае пианистом. При исполнении за одним или двумя рядом стоящими инструментами, когда руки каждого видны другому – легким движением кисти, кивком головы показать начало игры. В тех случаях, когда руки не видны, это сделать взглядом, движением корпуса. Полезно посоветовать одновременно с этим жестом обоим исполнителям взять дыхание.

Не меньшее значение, чем синхронное начало, имеет и синхронное окончание, снятие звука, а также точное выдерживание пауз.

Итак, еще не начав совместного исполнения, партнеры договариваются о том, кто будет показывать вступление, каков должен быть темп, характер звучания и динамика.

Одно из условий ансамбля – это общность понимания и чувствования темпа. Партнеры должны одинаково чувствовать темп, еще не начав играть. Можно перед началом игры при разучивании рекомендовать просчитать пустой такт. В дальнейшем это уже становится излишним. Достаточно в уже привычном темпе точно дать движение затакта. Если есть вступление в

одной из партий, темп задает тот пианист, который начинает произведение.

Особое место в совместном исполнительстве занимают вопросы, связанные с ритмом. Малозаметные иной раз в сольной игре ритмические недочеты в ансамбле могут нарушить целостность впечатления, дезорганизовать партнеров и быть причиной срыва. При публичном выступлении ансамбль требует от участников уверенного, безупречного ритма. В ансамбле ритм должен обладать особым качеством – быть коллективным, т.к. каждому музыканту присущи свои ощущения ритма, а взаимопонимание и согласованность достигается далеко не сразу. Наиболее распространенным недостатком у учащихся является отсутствие четкого ритма и его устойчивости. Искажение ритмического рисунка чаще всего встречается в пунктирном ритме, при смене длительностей, при сочетании дуолей и триолей. Отсутствие ритмической устойчивости часто связано с тенденцией к ускорению. Обычно это происходит при crescendo. В таком случае над ритмом следует работать отдельно с каждым учащимся. Но не следует забывать, что ритм должен быть живым, гибким, выразительным.

Если учащиеся получают удовлетворение от совместного музицирования, от совместно выполненной работы, чувствуют радость коллективного труда – можно считать, что занятия дали хороший результат.

**Некоторые особенности работы над аккомпанементом**

Практика аккомпанемента – одно из средств приобщения учащихся к живому совместному музицированию. Это тоже ансамбль, где партнером пианиста выступает инструменталист или вокалист, каждый из которых является солистом. В таком ансамбле, особенно с певцами, музыканты – пианисты должны ощутить дыхание музыкальной фразы. Здесь они столкнутся с абсолютно иным (по сравнению с фортепиано) типом звуковедения – длительной распевностью, протяженностью звука, фразы, огромной ее гибкостью, эмоциональной вибрацией. Скорее всего, после этого пианисты будут и свой инструмент воспринимать по-иному и слушать «продолжение звука» (Нейгауз). Они захотят, чтобы звук фортепиано также тянулся, длился.

Первые занятия по аккомпанементу предусматривают, что учащийся на этой стадии еще не играет сопровождения с листа, а медленно, внимательно знакомится с задачей, порученной в данном произведении фортепианной партии. К первой совместной пробе он должен подойти уже в полной технической готовности. Пока он не преодолеет технические трудности своей партии, от него вряд ли можно требовать, чтобы одновременно со своей игрой он мог еще следить и за парией солиста. Но уже на этой стадии он должен ясно осознавать, что то, что он исполняет, является лишь частью данного музыкального целого и к тому же частью дополнительной, служебной. Как только учащийся сможет свободно играть свою партию, следует поставить перед ним задачу научиться при игре следить глазами за партией солиста. Учащийся должен понимать, что ему необходимо приспосабливаться к исполнению солиста, слушать его и быть готовым к возможным изменениям темпа, агогики и т.д.

Хорошо можно аккомпанировать можно лишь тогда, когда все внимание направлено на солиста. Хорошо повторять про себя вместе с певцом каждый звук, каждое слово и еще лучше – предчувствуя то, что будет делать партнер. Без этого условия невозможно обрести нерасторжимого внутреннего, психологического единства ансамбля. Чувствовать себя исполнителем сольной партии - обязательное условие в процессе работы над произведением с певцом или инструменталистом. При этом постижение учащимися иной природы звукоизвлечения, иных законов фразировочного дыхания неминуемо будет нацеливать их слух на поиски красочного и глубокого звучания.

При игре в ансамбле с инструменталистом или певцом пианисту необходимо очень хорошо знать свою партию, внимательно вслушиваться в партию партнера. Не следует забывать, что сопровождение является лишь частью музыкального произведения, притом вспомогательной. Поэтому концертмейстер должен свободно владеть своей партией. При сопровождении динамика фортепиано должна приспосабливаться к звучанию солирующего инструмента или голоса. Также желательно, чтобы аккомпаниатор знал, какие места сольной партии являются трудными.

Занятия по аккомпанементу важны и для расширения динамического диапазона пианиста. Ведь каждый аккомпанемент следует играть по-иному: с разной силой звука, фразировкой, плотностью, выделением низких или высоких регистров фортепиано и т.д. Вряд ли хороший концертмейстер станет одинаково аккомпанировать басу и сопрано, гитаре и саксофону. На занятиях по аккомпанементу получает значительное развитие необходимый для хорошего пианиста тембровый слух. При совместной работе с солистом требуется определенная тембровая гибкость аккомпаниатора.

Аккомпаниаторские занятия в огромной мере стимулируют проявление у учащихся ритмической воли и того активного направляющего чувства ритма, которое называется дирижерским началом. Если аккомпаниатор не просто подыгрывает, а является полноправным партнером, он может иногда даже вести за собой солиста, направлять общее движение (при этом слышание и исполнение должно охватывать как ритмическую, так и так и колористическую сферы). Большое внимание следует уделить вступлениям, проигрышам между куплетами, заключениям произведений, где аккомпаниатор исполняет ведущую партию, и только от него зависит темповое, динамическое, колористическое единство произведения.

Перед совместным выступлением необходимо обсудить некоторые меры предосторожности на тот случай, если солисту вдруг откажет память. В произведении нужно определить «опорные точки», к которым учащийся может возвратиться или от которых он может играть дальше, когда по какой-либо причине он неожиданно забудет продолжение. Эти опорные точки должны быть четко установлены и испробованы в последних репетициях перед выступлением. Можно на уроке сымитировать партию солиста, изображая «отказ памяти» и быстро переходить к условленным местам. Аккомпаниатор же должен тут же «поймать» его и приспособиться к нему. После любого выступления преподаватель должен проанализировать игру ансамбля, отметив положительные и отрицательные моменты.

Таким образом, игра в ансамбле любого вида, будь то 4-х ручное исполнение музыкального произведения на фортепиано, или аккомпанирование солисту является частью музыкального воспитания и позволяет учащимся в развитии музыкальных способностей, эмоциональной сферы, стимулирует интерес к занятиям, позволяет почувствовать своеобразие и интерес к совместному исполнительству.

**Ансамблевый репертуар**

Сборник фортепианных ансамблей «Играем с удовольствием», составитель О. Сотникова, может занять достойное место в репертуаре начинающих музыкантов благодаря красоте и одновременно доступности исполнения музыкального материала. Особенность этих ансамблей в том, что исполнение партии учащегося основано на пятипальцевой позиции. Методические упражнения на пяти нотах – совершенный материал для занятий с начинающими. Это маленькие пьесы Ф. Шпиндлера, З. Леберта, А. Диабелли. Первая партия, исполняемая учащимся, используется для формирования первых навыков звукоизвлечения, способствует развитию чувства ритма, знакомит с аппликатурными принципами. Несколько примеров таких пьес даны в приложении.

Материал сборника «Джазовые мотивы», редакция Л. Пилипенко, тоже предназначен для первоначального обучения на фортепиано. Пьесы невелики по объему, просты по звучанию, помогают упражняться в освоении нот как в скрипичном, так и в басовом ключе. В сборник вошли пьесы и упражнения Э. Сигмейстера и О. Питерсона. Пьесы сборника знакомят начинающих музыкантов со спецификой джазового исполнения, мелодиями американского музыкального фольклора, спецификой джазового ритма и звуковедения, который отличается от классического большей активностью, маркатностью. Здесь же учащийся может познакомиться с различными формами и жанрами джазовой музыки (баллада, спиричуэл, блюз).

Для занятий с учащимися специализации «Этнохудожественное творчество» можно порекомендовать исполнение русских народных песен в обработке для ансамблевого исполнения. Например: «Пивна ягода по сахару плыла», «Ах ты, зимушка, да ты зима холодная» в обработке М. Балакирева, «Уж ты, Сема» в обработке А. Гедике, «По бережку, да по крутому» в обработке Р. Щедрина, фуга на тему русской народной песни «Журавель», С.Аренского, обработки русских народных песен П. Чайковского и обработки других композиторов. Народные песни близки пониманию учащихся, а в ансамблевом исполнении обогащаются гармонией, делаясь богаче по звучанию, красочней и привлекательней для исполнения.

Еще два сборника – «Джаз в 4 руки», переложение В. Дуловой и «Пьесы в джазовых тонах», составители Н. Губарева и Т. Михайлова, знакомят учащихся с несложными, но интересными и оригинальными джазовыми пьесами Э. Вилкинса, М. Невина, Дж Мартина, А. Холзмана, Э. Градески, Р. Роджерса и других джазовых композиторов. Пьесы адаптированы не только для исполнения учащимся и педагогом, но и для исполнения двумя учениками. Цикл этих пьес можно с успехом использовать для работы с учащимися специализации «Музыкальное искусство эстрады». Пьесы знакомят с различными жанровыми, стилевыми особенностями и направлениями джазовой музыки (блюз, рок, буги вуги) и исполняются с интересом и удовольствием. Заслуживает интереса также сборник переложений для 4-х ручного исполнения О. Хромушина на темы произведений Дж. Гершвина, которые составляют золотой фонд джазовой американской музыки.

Помимо приведенных примеров существует множество переложений классической инструментальной музыки, привлекающей учащихся своим мелодизмом, популярностью и известностью. Большинство из них прекрасно звучат в ансамбле, что практически невозможно при 2-х ручном исполнении.

Игра в ансамбле позволяет полностью расширить репертуар учащихся, что важно для их всестороннего развития. Наиболее интересные ансамблевые пьесы следует не только разучивать в классе, но обязательно показывать их в классных, академических и отчетных концертах.

**Список использованной литературы**

Основные источники:

* Баринова М. Совместное музицирование в ДШИ / М. Баринова. – СПб., 2002г.
* Беляев В. Учитель плюс ученик / В. Беляев. - М., 1999г.
* Брат и сестра / сост. Е Трубина. – СПб., 2005г.
* Вместе весело играть. Фортепианные ансамбли / сост. А. Алешина, Е. Никитина, О. Житнухина. - СПб., 2002г.
* Джазовые мотивы. Пьесы для игры на фортепиано в 4 руки / переложение Л. Пилипенко. – И., 2003 г.
* Играем в ансамбле. Переложения популярной музыки для средних классов ДМШ / сост. В. Стронговская. – СПб., 2003г.
* Играем вдвоем. Облегченные переложения популярной музыки для средних классов музыкальных школ / сост. Ф. Гимерверт. – СПб.,2003г.
* Пьесы в джазовых тонах в 4 руки / сост. Ю. Губарева, Т. Михайлова. – СПб., 2004г.
* Сотникова О. Играем с удовольствием / О. Сотникова: сборник фортепианных ансамблей в 4 руки. – СПб., 2005г.
* Хромушин В. Композиции на темы произведений Дж. Гершвина в 4 руки / В. Хромушин. – СПб., 2002г.

Дополнительные источники:

* Баренбойм Л. Путь к музыке / Л. Баренбойм, Н. Перунова. – Л.., 1989г.
* Ребенок за роялем педагоги- пианисты о фортепианной методике / сост. Я. Досталь. – М., 1982г.
* Сорокина Е. Фортепианный дуэт. История жанра / Е. Сорокина. - М., 1988г.