1. ***Характеристика учебного предмета, его место и роль в образовательном процессе***

Музыкальное воспитание детей должно быть направлено, прежде всего, на развитие восприимчивости к языку музыки, способности к эмоциональному отклику, а также на активизацию слуховых способностей и потребностей слушать музыку. Важно увлечь ребёнка музыкой, развить его художественное мировосприятие независимо от того станет он профессиональным музыкантом или будет просто любителем музыки. Одной из возможностей, позволяющей заглянуть в его внутренний мир, раскрыть его творческие способности, воспитать культуру исполнения, чувство ответственности, трудолюбие, артистизм, любовь к музыке является занятие в ансамбле.

Ансамбль – вид коллективного музицирования, которыми занимались во все времена и на любом уровне владения инструментом. В этом жанре писали почти все выдающиеся композиторы. Писали как для домашнего музицирования, так и для интенсивного обучения и концертных выступлений.

В последние годы заметно возрос интерес к ансамблевой игре. Сегодня ансамблевое исполнительство успешно развивается по всему миру как в профессиональной культуре (академической, эстрадной, фольклорной), так и в любительской сфере. Поэтому в условиях коллективных форм музицирования, каковыми являются ансамбли, необходимо так построить учебный процесс, чтобы овладение навыками ансамблевой игры нашло свое практическое применение в жизни учащихся.

На начальном этапе ансамблевое обучение лучше всего протекает в форме дуэта “учитель-ученик”. Ощущая поддержку педагога, юный исполнитель охотно включается в процесс совместного музицирования. Учитель в данной ситуации выступает и чутким партнёром, и внимательным наставником, стремящимся выработать у своего ученика важнейшие навыки ансамблевой игры. Дуэтное музицирование, как правило, способствует успешному преодолению различных психологических напряжений-зажимов, возникающих у ребёнка в ходе сольного исполнения.

1. ***Специфика ансамблевого музицирования***

В музыкальной среде бытует мнение, что работа в классе ансамбля мало чем отличается от работы в классе специальности, где ставятся всё те же задачи: совершенствование исполнительского и технического мастерства. Но это только на первый взгляд. На самом деле есть ряд существенных отличий. Прежде всего, ансамблевая игра воспитывает у исполнителя ряд ценных профессиональных качеств:

- дисциплинирует в отношении ритма, даёт ощущение нужного темпа;

- способствует развитию мелодического, гармонического, полифонического и тембрального слуха;

- вырабатывает уверенность, помогает добиться стабильности в исполнении.

Ансамбль как форма коллективного творчества воспитывает такое качество, как умение находить общий язык друг с другом, умение притираться друг к другу. От этого зависит та непринужденно - деловая обстановка, тот психологический климат, которые будут способствовать плодотворным занятиям. Учащихся сплачивает общая цель, общая идея, менее яркие дети подтягиваются до уровня более сильных. И с данной точки зрения ансамблевая игра несёт в себе немалый воспитательный заряд.

1. ***Возможности коллективного творчества***

- становятся доступными для исполнения многие произведения камерной, хоровой, органной и симфонической музыки.

- в ансамбле можно выделить тот или иной голос на фоне звучания других, что вообще ценно, особенно в полифонических произведениях.

- в ансамбле вырабатывается ценный навык – умение распределить в процессе игры внимание по многим каналам, что организует и дисциплинирует мозг ребёнка, а это приводит, прежде всего, к развитию умственных способностей.

- ансамбль располагает более богатыми тембровыми возможностями, особенно интересна работа в смешанных ансамблях, в состав которых входят различные инструменты.

- играющий в ансамбле имеет возможность соревноваться с другими партнёрами в мастерстве. Это как маленький театр: кто лучше сыграет свою роль? А, как известно, дух соревнования, дух соперничества у детей рождает заинтересованность.

1. ***Основы ансамблевой техники***

«Совместное музицирование» – это дело далеко не простое. Навыки ансамблевой игры не приходят так быстро, как иногда кажется. Творческая лаборатория ансамбля слишком сложна для детей. Чего стоит, например, всем одинаково почувствовать темп, уловить незначительные отклонения от него, взять одновременно аккорд, выполнить цезуры, а главное, чтобы всё это выходило естественно и непринуждённо, как бы само по себе.

Поэтому первая проблема, которая возникает тут же при создании ансамбля, – подбор кандидатов на роль той или другой партии. Надо учитывать, что к моменту начала работы учащиеся должны владеть основными навыками игры на инструменте – приёмами звукоизвлечения, управления мехом, владения штрихами, аппликатурными приёмами; должны хорошо разбираться в понятиях организации игровых движений и так далее. Чаще всего подбирают равноценных детей, учитывая личные качества ученика, такие, как: дисциплинированность, усидчивость, работоспособность и так далее.

К первым шагам в овладении «ансамблевой техникой» можно отнести следующие навыки:

- особенности посадки;

- способы достижения синхронности при взятии и снятии звука и на протяжении исполнения всего произведения;

- равновесие звучания в аккордах, разделённых между партнёрами;

- согласование приемов звукоизвлечения;

- передача голоса от партнёра к партнёру;

- соразмерность в сочетании нескольких голосов, исполняемых разными партнёрами;

- соблюдение общности ритмического пульса и темпа.

Следует начать разговор с умения слушать – слушать не только то, что играешь сам, а одновременно и то, что играет твой партнёр, а правильнее сказать, – общее звучание обеих партий, сливающихся в органически единое целое. Это составляет основу совместного исполнительства во всех его видах. Недостаточно сказать ученику: «Ты не слушаешь своего партнёра». Это приведёт к раздвоению фокуса внимания, нечёткому прослушиванию и того, и другого. Нужно слушать не его, не себя, а только общее звучание ансамбля.

Казалось бы, самая простая вещь – начать играть вместе. Однако точно и синхронно взять два звука – не так легко. Это требует большой тренировки и взаимопонимания. В ансамбле должен быть исполнитель, выполняющий функции дирижёра. Он обязан показывать вступления, снятия, замедления и так далее. Сигнал к вступлению – небольшой кивок головы, состоящий из двух моментов: едва заметное движение вверх (как бы ауфтакт, «вдох») и затем чёткое движение вниз («выдох») – это и есть сигнал к вступлению. Можно расшифровать иначе (движение головы вверх – «и», вниз – «раз»). Следует посоветовать одновременно с этим жестом обоим исполнителям взять дыхание (в самом прямом смысле – сделать вдох). Это делает начало исполнения естественным, органичным, снимает напряжение.

Когда произведение начинается из-за такта, то сигнал по сути такой же, с той лишь разницей, что если в первом варианте при подъёме головы была пауза, то в данном случае она заполняется звучанием затакта.

Важным является достижение синхронности (это–то объединяющее начало, на котором держится ансамбль) не только во время старта, но и в процессе звучания пьесы. Здесь ансамблевое единство подвергается испытанию на каждом шагу. В каждом такте следует выделить: точность совпадения во времени сильных и слабых долей каждого такта, предельную точность при исполнении длительностей (пауз и звуков). Всё зависит от того, насколько каждый учащийся обладает метроритмической устойчивостью. И если один исполнитель не выдерживает четверть, другой – половинную ноту, то ни о какой синхронности говорить не приходится.

Необходимо обратить внимание на то, что не меньшее значение, чем синхронное начало и звучание всей пьесы, имеет и синхронное окончание, «снятие звука». «Рваные», «лохматые» аккорды, в которых одни звуки длятся дольше других, загрязняют, уродуют паузу и производят самое неприятное впечатление. Надо отметить, что синхронность звучания в пьесах активного характера достигается быстрее, нежели в пьесах задумчивого, созерцательного плана. Сыграв первую фразу удачно, ребята не всегда могут начать вторую фразу одновременно. Временное представление о цезуре у каждого участника ансамбля может быть своим. На помощь приходит организация игровых движений правой руки. Необходимо использовать кистевое движение. Оно несёт в себе функцию «дыхания», которым заполняется временное пространство цезуры, и тем самым способствует достижению синхронности звучания. Кистевые движения могут быть использованы как ориентиры в ансамблевой игре, нести в себе функцию дирижёрского жеста. Благодаря «дыханию» руки игра становится более осмысленной и выразительной. Организация игровых движений в ансамбле играет важную роль в синхронном звучании. Поэтому с первых же тактов исполнения в ансамбле от участников требуется полная договорённость о приёмах игры.

Уже говорилось об умении синхронно «взять» звук, «снять» звук, добиться равномерного звучания в аккорде. Другие примеры элементарных навыков ансамблевой игры – передача партнёрами друг другу, «из рук в руки», пассажей, мелодии, аккомпанемента, и т.д. Участники ансамбля должны научиться «подхватывать» незаконченную фразу и передавать её партнёру, не разрывая музыкальной ткани.

Во время совместного музицирования необходимо уметь считать паузы, какой бы продолжительности они ни были. Это особенно важно на начальном этапе работы над произведениями, когда моменты вступления голосов ещё не ясны. Поэтому нужно объяснить участникам дуэта, что фиксировать каждый такт паузы приходится только при первом ознакомлении с текстом, а в дальнейшем это не обязательно. Целесообразно пользоваться репликами, ясно представляя себе общий ход музыкального развития и структуру того отрывка, где встретились эти паузы. Самый эффективный способ преодолеть возникающее в паузах ненужное напряжение – проиграть или пропеть мелодию, которая звучит у партнера.

1. ***О динамике исполнения***

В процессе работы с ансамблевыми коллективами необходимо помнить о динамике исполнения. Наиболее распространённый недостаток ученического исполнения – динамическое однообразие. Всё играется по существу на mf и f. Редко услышишь на первых уроках красивое p, надо объяснить ученикам, что динамический диапазон должен быть шире, чем при сольной игре. Очень важно добиться от ученика ясного представления о градациях forte. Нужно определить кульминацию и посоветовать играть f с запасом, а не на «пределе». Многие аккордеонисты играют f слишком «открытым» звуком, надавливая, что есть силы на клавиши пальцами, что приводит к дезориентации кисти на клавиатуре. Посадка разрушается из-за чрезмерно далеко уходящего меха, который трудно привести в исходное положение. Но это f отнюдь не способствует сочности и плотности звучания, нельзя оставлять это без внимания, в ансамбле такой недостаток особенно заметен. Что касается p и его градаций mp и pp, то сразу достичь нужных результатов не удастся, т.к. работа над звуком – это область огромного труда.

Различные элементы музыкальной фактуры должны звучать на разных динамических уровнях. Звучание ансамбля не может быть художественно полноценным вне дифференциации голосов, вне определённого, с точки зрения динамики, их соотношения. К. Игумнов призывал своих учеников прислушиваться к тому, что «как в живописи, так и в музыке ничего не выйдет, если всё будет иметь равную цену. Необходимо, чтобы главные элементы были сделаны рельефными, освещены светом, а второстепенные оставлены в тени или в полутени... В музыке, как и в живописи, есть передний и задний план».

Большое место в работе уделяется контролю за звучанием как по горизонтали (выразительное исполнение каждой партии), так и по вертикали, то есть определению соотношения голосов между собой, той зависимости, в которой они находятся с точки зрения динамических уровней. Особенно труден вопрос контроля за звучанием по вертикали. Аккорд должен быть сыгран так, чтобы все голоса, разбросанные по партиям, образовали единое, слитное звучание. При этом имеется в виду динамический баланс голосов внутри него (с едва заметным преобладанием верхнего мелодического голоса).

1. ***Ритм как фактор единства***

Особое место в совместном исполнительстве занимают вопросы, связанные с ритмом. Действительно: что помогает ансамблистам играть вместе? Если ответить кратко – ощущение метроритма. Он, по существу, выполняет функцию дирижёра в ансамбле. Ощущение сильных и слабых долей такта, с одной стороны, и ритмическая определённость «внутри такта» с другой, – это тот фундамент, на котором основывается искусство ансамблевой игры.

Малозаметные в сольной игре ритмические недочёты в ансамбле могут резко нарушить целостность звучания, дезориентировать партнёров и быть причиной «аварий» при выступлении. Ансамбль требует от участников уверенного, безупречного ритма. Как же добиться, чтобы каждый из участников, исполняя свою партию, укреплял ритмическую основу всего ансамбля? Необходимо систематически и настойчиво работать в этом направлении. В ансамбле, разумеется, могут быть исполнители, у которых по-разному развито чувство ритма. В процессе работы надо перейти к общему знаменателю, т.е. выработать общее ощущение ритма. А начать следует с воспитания чувства абсолютно точного, «метрономного» ритма. Он и станет объединяющим началом в общем «коллективном» ритме, включающем и известную свободу. Следует подчеркнуть, что допустимая на первом этапе занятий некоторая схематизация ритма в дальнейшем категорически неприемлема: ритм должен быть живым, гибким, выразительным.

Воспитание в учениках чувства «коллективного» ритма – одна из важнейших задач ансамблевых классов. Работа начинается с устранения индивидуальных недостатков в исполнении партнёров. Наиболее распространенным недостатком является отсутствие чёткости ритма и его устойчивости. Искажение ритмического рисунка (нечёткое его исполнение) чаще всего встречается в пунктирном ритме, при смене восьмых шестнадцатыми, а шестнадцатых тридцатьвторыми и в сочетании их с триолями, при изменении темпа и т.п. Исправляя такого рода ошибку, возникшую лишь в одной партии, полезно привлечь к ней внимание не только «провинившегося» ученика, но и его товарища.

Отсутствие ритмической устойчивости часто связано со свойственной некоторым учащимся тенденцией к ускорению. Обычно это происходит при нарастании силы звучности (эмоциональное возбуждение учащает ритмический пульс) или в стремительных пассажах, когда неопытному музыканту начинает казаться, что он скользит по наклонной плоскости; а также в технически сложных для него местах. Технические трудности вызывают желание возможно скорее «проскочить» опасные такты (бывает и наоборот: преодолевая их, ученик замедляет темп). При объединении в дуэте двух человек, страдающих таким недостатком, «минус» на «минус» не даёт, к сожалению, «плюса». Каждый из партнёров ускоряет движение, возникшее, accelerando развивается с неумолимостью цепной реакции и увлекает участников ансамбля к неизбежной катастрофе. Свойственный обоим партнёрам недостаток в совместной игре становится сразу заметным и очевидным исполнителям. Если этот недостаток присущ только одному из участников, то второй оказывается верным союзником и помощником педагога. Таким образом, в условиях совместных занятий возникают некоторые благоприятные возможности для исправления не только общих, но и индивидуальных погрешностей исполнения. Руководитель должен этим умело воспользоваться.

1. ***Смешанные ансамбли***

Основные составы ансамблей, практикуемые и наиболее часто встречающиеся в музыкальных школах, – ансамбли малых форм (дуэты и трио). Ансамбли могут быть составлены как из однородных инструментов, так и из разнородных (смешанные составы), куда могут входить баян, домра, балалайка, фортепиано, скрипка. Смешанные составы ансамблей удобны в условиях музыкальной школы главным образом тем, что они более разнообразны и красочны в тембровом отношении, удобны для транспонирования, хорошо звучат даже на открытой эстраде и незаменимы там, где нет фортепиано или ограничено место для выступления. Выразительные средства инструментальных ансамблей дают возможность исполнять самые разнообразные по содержанию и степени трудности музыкальные произведения.

1. ***Заключение***

На основе приобретённых учащимися знаний, умений и навыков работы в классе ансамбля развиваются музыкально-творческие способности учащихся, которые являются главной целью учебного процесса. Когда юные музыканты впервые получат удовлетворение от совместно выполненной работы, почувствуют радость объединенных усилий, взаимной поддержки,  можно считать, что занятия в классе дали принципиально важный результат. Пусть исполнение при этом ещё далеко от совершенства  это не должно смущать педагога, всё можно исправить дальнейшей работой. Ценно другое – преодолен рубеж, разделяющий солиста и ансамблиста, участники коллектива смогли почувствовать своеобразие и интерес совместного исполнительства.

1. ***Список используемой литературы***

Готлиб А. Основы ансамблевой техники. – М., 1971г.

Зеленин В. Работа в классе ансамбля. – М., 1979г.

Ризоль Н. Очерки о работе в ансамбле баянистов. – М.: Советский композитор, 1986г.

Ушенин В. Школа ансамблевого музицирования. – Ростов н/Д.: Феникс, 2011г.

Шрамко В. Класс ансамбля баянов(аккордеонов)- СПб.: Композитор, 2008г.