**РОЛЬ РАБОТЫ НАД АНСАМБЛЕМ**

**В ФОРМИРОВАНИИ УЧАЩИХСЯ – ПИАНИСТОВ.**

**(методическая разработка)**

**Составитель: Ковальчук Татьяна Ивановна, преподаватель высшей**

**квалификационной категории**

**Введение.** 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.

Цели, поставленные в данной методической разработке: 1.Проследить историю развития фортепианного дуэта. 2.Рассмотреть специфику техники совместного исполнительства.3.Раскрыть роль работы над ансамблем в формировании учащихся-пианистов.

Данная разработка адресована преподавателям фортепиано детских школ искусств, детских музыкальных школ.

**1.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 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. Фортепианный ансамбль как "один из самых парадных жанров музыки» в последние десятилетия переживает необычайный взрыв популярности во всем мире. Востребованность этого вида камерного музицирования обусловлена рядом факторов. Среди них: общая тенденция к возрождению забытых ансамблевых традиций прошлых веков; обилие высокохудожественных произведений композиторов XVIII-XX веков, неиссякающий интерес к жанру современных композиторов. Ввиду того, что фортепианный ансамбль становится любим и узнаваем массовым слушателем, известные пианисты-солисты все чаще объединяются в ансамбли. Сегодня совместные выступления ведущих пианистов (Аргерих - Плетнев, Петров - Гиндин, Любимов - Соколов, Руденко - Луганский и др.) становятся привычным явлением концертной жизни. Одной из примет времени стало появление постоянных составов фортепианного ансамбля. Концертная и просветительская деятельность таких известных фортепианных дуэтов, как Брук - Тайманов, Эден - Тамир, Бахчиев - Сорокина, в немалой степени способствовала популяризации жанра. В наши дни происходит лавинообразное увеличение количества международных конкурсов и фестивалей фортепианных дуэтов.

Как было уже отмечено, все большую популярность в последнее время приобретают международные конкурсы фортепианных дуэтов, среди которых особое место занимают конкурсы - члены Женевской международной федерации - в Майами, Мюнхене и другие. Безусловно, это является положительным фактором в популяризации жанра. 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.

В настоящее время, наряду с коммуникативной функцией жанра, чрезвычайно востребована его педагогическая функция. Для образовательного процесса жанр фортепианного ансамбля имеет ряд привлекательных качеств, выделяющих его из общего списка специальных дисциплин. Фортепианный ансамбль - необходимая школа самообучения и самовоспитания. Ансамблевое исполнительство, по сравнению с сольным, оказывает благотворное влияние на учащихся не только в профессиональном плане, но и формирует человеческие качества: чувство взаимного уважения, такта, партнерства. Игра в дуэте предоставляет прекрасную возможность как для творческого, так и дружеского общения пианистов-солистов. Слова Роберта Шумана о том, что дуэты Шуберта "сближают души быстрее, чем любые слова", прекрасно иллюстрируют эту мысль. Одним из преимуществ фортепианного ансамбля является возможность взаимообучения пианистов. Помимо общих вопросов, связанных с интерпретацией, появляется возможность решать технологические проблемы.

**Задачи.** Осознание широких возможностей дисциплины «Фортепианный ансамбль» ставит перед педагогом, работающим с дуэтами, конкретные задачи:

- воспитание культуры дуэтного исполнительского мастерства учащихся посредством систематического формирования специфических навыков ансамблевого взаимодействия: ощущения индивидуальной субординации в контексте звучания целого; умения предчувствовать намерения партнера; создания динамического и фактурного баланса;

- развитие интеллектуальной активности учеников на основе самостоятельного подхода к решению исполнительских задач, анализа и обобщения знаний, умений и навыков, получаемых в процессе занятий фортепианным ансамблем;

- воспитание устойчивого интереса обучающихся к ансамблевому музицированию посредством создания групповой сплоченности, приобщения к участию в различных творческих мероприятиях (концертах, конкурсах, тематических вечерах и т. д.);

- формирование художественного вкуса музыкантов путем расширения репертуарного кругозора, включающего помимо оригинальных сочинений для фортепианного ансамбля переложения симфонических и оперных произведений музыкальной классики;

- развитие музыкального мышления учащихся посредством накопления интонационного опыта в процессе изучения сочинений различных стилей и эпох, знакомства с новой областью творчества уже известных композиторов;

- создание на уроках комфортной эмоционально-психологической атмосферы взаимодоверия, способствующей продуктивности занятий, контакту педагога с учащимися, взаимопониманию партнеров по ансамблю, успешному сценическому исполнению музыкальных произведений;

- формирование и развитие навыка чтения с листа;

- организация необходимых условий для реализации потребности творческого общения учащихся.

**2.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).

**Педаль.** 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, так как пианист, исполняющий вторую партию, часто должен педализировать в собственной паузе.

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 ритма.

**Темп.** 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.

**Звукоизвлечение.** 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.

**Штрихи.** 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.

**Этапы работы над ансамблем.** Основополагающей деятельностью по решению задач, стоящих в классе ансамбля, является работа над музыкальным произведением. Важнейшим условием этой работы является точное воспроизведение авторского текста, воображение и фантазия в рамках определённого композиторского направления, стиля и жанра.

Работа над изучаемыми произведениями выстраивается поэтапно в зависимости от сложности ансамбля и степени развития навыков и умений учащихся. Этапы работы могут менять свою очерёдность. Продолжительность этапов работы также может варьироваться в зависимости от сложности фортепианных партий, но главным образом, от поставленной цели изучения произведения - исполнения на экзамене, концерте либо эскизное прохождение материала. Немаловажным фактором, влияющим на продолжительность того или иного этапа работы над фортепианный ансамблем, является умение учащегося работать с партнером, так как в начальном периоде обучения именно этот этап становится наиболее сложным и продолжительным (при относительно простой и не требующей большого количества времени работы для изучения каждой партии).

**Основными этапами** в работе над ансамблевыми произведениями являются:

Знакомство с произведением: с целью пробудить интерес учащихся к изучаемому музыкальному материалу возможно использовать аудио- и видеоматериалы, иллюстрации, фотографии, репродукции картин; знакомство с историей создания произведения; сведения о биографии композитора, беседа о характере, стиле, жанре произведения; краткий анализ формы, интонационного строя мелодии, динамического плана, темпо-ритмических и ладотональных особенностей, штрихов и т. п.

1. Изучение каждой партии: определение типа фактуры; подбор аппликатуры; уточнение и определение характера исполнения штрихов в зависимости от стиля, музыкального содержания; далее следует работа над возможными техническими трудностями («скачки», аккордовые комплексы, пассажи, полифоническое изложение и другие); далее необходимо остановиться на решении звуковых задач (динамика, педальная окраска); прорабатывание произведения в разных темпах, по частям и полностью, и, наконец, завершающий этап работы над ансамблем – создание целостного образа.
2. Исполнение произведения с партнером: первоначальная работа в спокойном темпе, в котором ученики успевает выполнить все необходимые паузы, смысловые акценты, динамические оттенки, кульминации; работа над единым характером исполнения штрихов; достижение звукового баланса, на этом этапе работы приходится преодолевать ряд таких трудностей, как исполнение полиритмических сочетаний, отсутствие синхронности - несовпадение исполнителей – ритмическое или динамическое; необходимо воспитывать у учащихся умение вести музыкальный диалог: подавать реплику, ответить на нее, либо продолжить музыкальную фразу. При работе над фортепианными ансамблями, учащимся особенно сложно следить за партией партнера.
3. Подготовка к концертному выступлению (конкурсу): репетиция на сцене; приспособление к звучанию рояля, к особенностям акустики, преодоление трудностей в достижении звукового баланса с партнером, преподавателю и учащимся приходится приложить немало усилий для создания верной звуковой картины.
4. Концертное выступление ставит перед юными исполнителями ряд задач, требует определённых умений и качеств, таких, как: обладание сценической выдержкой; быстрая реакция на сцене во время выступления: так, партнеры иногда забывают текст, пропускают ноты, недодерживают длинные звуки и т.д.

Любой концертирующий фортепианный дуэт должен иметь свою систему определенных жестов, взглядов и даже вздохов, позволяющую синхронно начинать произведение, грамотно показывая ауфтакт, снимать заключительный аккорд и т.п. Причем, такие жесты должны быть практически незаметны публике. При концертном исполнении произведений в четыре руки не последнюю роль играет умение грамотно переворачивать страницы. Как часто выступление бывает загублено от недостаточного внимания в домашней работе к этому, казалось бы, малозначительному компоненту дуэтной игры

Помимо работы над произведениями, изучения репертуара необходимо постоянно развивать креативные способности учащихся, прививать столь необходимые им навыки чтения с листа, транспонирования.

**Чтение с листа.** Особое внимание следует уделить выработке у учащихся навыков игры ансамблей с листа, которые приобретаются в результате систематической тренировки. Перед музыкантами, регулярно практикующимися в чтении с листа, нескончаемой и пестрой вереницей проходят произведения различных авторов, художественных стилей, исторических эпох. Чтение с листа – это постоянная и быстрая смена новых музыкальных восприятий, впечатлений, «открытий», приток богатой музыкальной информации.

К сожалению, несмотря на то, что важность этой работы признаётся всегда и всеми, в учебном процессе ей не уделяется достаточного внимания. Одной из причин этого является стремление преподавателей скрупулезно «отделать» с учениками программу для контрольных выступлений, тщательно отработать немногое за счёт многого. При этом практически сводится до минимума возможность свободного музицирования за инструментом.

Учебный репертуар для чтения с листа должен быть не слишком лёгким (это тормозит формирование соответствующих навыков), но и не чрезмерно трудным, тщетные попытки учащихся овладеть чересчур сложным материалом чреваты разочарованием в собственных силах.

Для чтения с листа надо давать произведения, удобные по фактуре, с простым ритмом, без мелизмов, с количеством ключевых знаков не более трёх. Музыка, намеченная для чтения, должна пробуждать живой интерес, непосредственный эмоциональный отклик; это и классические произведения, и современный репертуар, самые разнообразные ансамбли, главное, чтобы это была содержательная, высокохудожественная музыка.

Необходимо остановиться на требованиях, предъявляемых к чтению с листа. Нередко учащиеся, пытаясь прочесть с листа незнакомую пьесу, сворачивают на хорошо знакомый им путь разбора, по сути дела, подменяя одну форму работы другой.

Характерными условиями, отличающими чтение с листа от разбора, являются:

а) проигрывание произведения в надлежащем темпе (при этом малоопытные в чтении учащиеся первоначально должны исполнять небыстрые, спокойные по характеру пьесы);

б) непрерывность игры (немногие учащиеся в состоянии сыграть незнакомый материал без того, чтобы где-нибудь не остановиться, не исправить ошибки, что нарушает целостность восприятия произведения); это особенно актуально при чтении с листа совместно с партнером;

Приёмы, облегчающие прочитывание нотного текста:

1. Основное, что позволяет быстро и гладко читать ноты, - мысленное опережение непосредственно играемого в данный момент хотя бы на один-два такта.
2. Очень важно овладение приёмом игры «вслепую», то есть не глядя на клавиатуру. Отсутствие этого навыка ведёт к тому, что ученики чуть ли не ежесекундно вынуждены обращать свой взгляд на руки и клавиши. Отрываясь глазами от текста, они естественно, тут же теряют то место в нотной записи, которое исполняется в данный момент.
3. Большое значение имеет анализ текста: определение тональности, направления мелодии, характера сопровождения, штрихов, нюансов.
4. Быстрота и плавность чтения с листа в немалой степени зависят от способности ориентироваться при игре по графическим штрихам нотной записи, по контурным очертаниям нотных текстур. Схватывая с одной стороны рисунок и общее направление движения мелодии, узнавая наиболее распространённые аккордовые стереотипы (t, D7 и их обращения) по присущему их внешнему облику, играющий не нуждается в расшифровке каждого звука по его расположению на нотоносце: определив нижний звук, он легко разгадывает остальные. В итоге получается большой выигрыш в скорости прочитывания, поскольку отпадает нужда в трудоёмкой процедуре «опознавания» каждой отдельной ноты.
5. Для овладения навыками исполнения ансамблей с листа учащийся должен приобрести техническую базу в классе специального фортепиано (беглость, знание аппликатурных формул, умение исполнять скачки, находить правильное звуковое соотношение мелодии и гармонии).

Подведём итог: для беглого чтения с листа необходимо воспитывать у учащихся следующие навыки:

1. Обзор текста, опережающий непосредственные исполнительские действия («разведка» глазами);
2. Умение играть «вслепую»;
3. Навык ориентации на графические контуры нотной записи;
4. Умение опираться на стандартные пианистические формулы;
5. Частичные упрощения текста фортепианной партии (возможны лишь с продвинутыми учащимися, которые могут быстро охватить и внутренне услышать общую ткань музыкального произведения).

В результате воспитания навыка чтения с листа ученики смогут:

1. Точно сыграть незнакомый музыкальный текст со всеми элементами (нотная запись, ритмический рисунок, штрихи).
2. Почувствовать фразировку, динамическое развитие, кульминацию.
3. Выдержать указанный темп.
4. Передать характер произведения.
5. Слушать партию партнера и поддерживать нужный звуковой баланс.

Хорошо развитый навык чтения с листа поможет сформировать у ученика интерес к игре по нотам, стремление к познанию нового музыкального материала, что, несомненно, будет полезно в будущем как кон профессионалу, так и любителю музыки.

**Транспонирование.** Учащимся также важно прививать навыки транспонирования ансамблей. В качестве материала для транспонирования рекомендуются несложные ансамбли.

Освоение навыков транспонирования проводится в следующей последовательности: сначала на интервал увеличенной примы, затем на интервал большой или малой секунды и т.д. Для исполнения ансамблей в транспорте учащийся должен иметь определённые знания в области теории музыки и обладать необходимыми навыками исполнения аппликатурных формул, тонических и хроматических гамм, арпеджио, аккордов и т.п.

Развитие навыков транспонирования ансамблей предусматривает постепенное усложнение материала (гармония, темп, ритм, фактура).

При транспонировании в классе ансамбля следует добиваться развития навыка непрерывности исполнения.

**Преодоление трудностей.** Для курса фортепианного ансамбля характерен и ряд специфических трудностей в процессе обучения. Несмотря на то, что игра в фортепианном ансамбле предполагает наличие двух творческих личностей, преобладающей тенденцией в процессе обучения становится стремление максимально сблизить исполнительский уровень участников ансамбля. "Настоящий ансамбль - это близость во всём: близость индивидуальностей, этических установок, интеллектуальных уровней. Это – духовное единение, эмоциональное родство, близость методов, форм, направлений в совместной работе".

В этом вопросе не последнюю роль играет чувство состязательности ансамблистов, которое дает максимальную концентрацию внимания, повышая качество уроков.

Процесс привыкания ансамблистов друг к другу невероятно сложен и требует большой психологической работы, которая подчас лежит и в сфере морально-этических взаимоотношений. Не секрет, что, в отличие от исполнителей на оркестровых инструментах, которые с детства обучаются навыкам ансамблевой игры - от выступлений с концертмейстером, до игры в различных ансамблях, оркестрах, - "пианисты овладевают своим мастерством в условиях индивидуальных занятий и привыкают к ним, как к единственно возможной форме работы".

Поэтому психологические установки пианиста-солиста часто оказываются помехой на пути к достижению ансамблевого единства. Особую важность приобретает умение находить творческий контакт с партнером, ясно излагая свои мысли при совместном создании художественного образа исполняемого произведения.

Через внедрение в учебный процесс ансамблевого музицирования преодолевается «идеология» музыканта-солиста, которая доминирует в классе сольного фортепиано. Создаются благоприятные условия для творческого общения между юными музыкантами, устанавливаются исполнительские (а зачастую — и сугубо человеческие) контакты, формируется умение находить компромиссы в совместной деятельности. Игра в ансамбле вырабатывает такие личностно важные качества, как взаимопонимание и взаимоответственность, учит соразмерять свою индивидуальность с индивидуальностью партнеров. Здесь уместно вспомнить слова К. Станиславского: «Для коллективного дела приходится исправлять свой характер, применять его к общей работе. Так сказать, создавать себе корпоративный характер».

Фортепианный ансамбль — оптимальная форма музицирования для людей с хрупкой, неустойчивой психикой. Совместная игра, «чувство локтя», которое дает сам факт близкого соседства партнера, существенно снижает уровень сценического стресса исполнителя и подчас является единственной возможностью выступления на публике для таких учащихся.

И, наконец, фортепианный ансамбль при грамотной педагогической работе может стать необходимой нишей творческого общения для юных музыкантов. Гуманистическая психология относит общение к основным, базовым человеческим потребностям. В процессе совместного творчества пианисты обмениваются не только своими представлениями, идеями относительно трактовки исполняемых произведений, но также секретами мастерства, интересами, чувствами, личностными установками, в результате происходит взаимообогащение партнеров, нередко приводящее к настоящей дружбе. Это становится особенно актуальным в эпоху информационных технологий, когда нормой является виртуальное общение, а личностные контакты подчас сводятся к минимуму.

Педагогам, работающим с фортепианными ансамблями, приходится сталкиваться и иными трудностями.

К примеру, нередко один из пианистов не заинтересован в процессе сотворчества и совместной работы. В этом случае исполнительский уровень ансамбля в целом будет невысоким. Педагогу предстоит большая работа по сплочению дуэта, включающая: а) поиск дополнительной мотивации с целью повышения активности безынициативного ученика; б) налаживание межличностного контакта, на основе которого будет возможна эффективная совместная работа; в) донесение до сознания каждого из участников ансамбля своей принадлежности к совместному творчеству, степени ответственности за общий результат.

В ансамблях нередко возникают трудности психологического характера, порой переходящие в конфликты. В таких ситуациях большую роль играют факторы, влияющие на поведение учащихся и их отношение к предмету: взаимоотношения, которые сложились с педагогом; отношения между учащимися; мнения родителей обо всем процессе обучения. Педагогу необходимо определить истинную причину конфликта и уметь конструктивно разрешить его.

Одной из важнейших исполнительских проблем является недостаточная целостность ансамбля. Если партнеры плохо слышат общее звучание и себя в нем, играют одинаковый музыкальный материал разными пианистическими приемами — это приводит к нарушению синхронности звучания, к неточности при исполнении пауз и цезур, к отсутствию единообразия в игре пассажей. Перечисленные недостатки особенно слышны в сочинениях с прозрачной фактурой. Педагогу следует вырабатывать у ансамблистов ощущение единого «дыхания», чувство цельности совместного исполнения. Учащимся полезно (а в четырехручном дуэте зачастую необходимо) уметь сыграть не только свою партию, но и партию партнера: это способствует более чуткому реагированию на действия последнего во время выступления. Только ощущая ансамбль как единое целое, можно контролировать и регулировать динамический и фактурный баланс исполнения, выстраивать кульминации.

Серьезной преградой на пути к качественному профессиональному исполнению становится разное ощущение пианистами музыкального времени. В результате возникают метрические и темповые неточности, непонимание начального ауфтакта партнера, сложность в одновременном вступлении и снятии звука, в структурировании украшений. Сведение индивидуальных темпов исполнителей к единому знаменателю, к художественно оправданному и, вместе с тем, к удобному для каждого участника ансамбля — важнейшая задача педагога. Нужно научить ансамблистов определять счетную единицу времени в каждом конкретном сочинении, вычленять формообразующие элементы, ощущать единую пульсацию.

Для того, чтобы находить возможные варианты разрешения проблем и использовать их в педагогической деятельности в будущем, необходим тщательный анализ учебно-воспитательных ситуаций.

Помимо перечисленных трудностей и способов их преодоления, педагогам предлагается обратить внимание на следующие практические рекомендации с целью оптимизации качества педагогической работы:

1) планировать и организовывать исполнительские цели и перспективы, охватывающие как индивидуальный творческий рост каждого ученика, так и повышение эффективности деятельности ансамбля в целом;

2) продумывать репертуарную политику. При выборе репертуара педагогу необходимо руководствоваться принципами последовательности (от простого к сложному), стилистического разнообразия и педагогической значимости для каждого конкретного ансамбля;

3) применять индивидуальный подход к учащимся, включающий знание личностнопсихологических характеристик каждого, учет возрастных особенностей, типов восприятия и на основе этого — искать методы педагогического воздействия, которые будут влиять именно на этого ученика;

4) выработать в себе важнейшие для педагога качества — артистизм и увлеченность, умение владеть ярким образным языком. Чем эмоциональнее педагог, тем более ему подвластно зажигать сердца учеников и вести их за собой.

**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.

Разумеется, в работе отражены далеко не все проблемы, связанные с ансамблевым музицированием. В настоящей методической разработке были рассмотрены лишь основные пути и особенности развития навыков ансамблевого четырехручного исполнительства.

**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.