

**Муниципальное казенное учреждение
Дополнительного образования
«Коченевская детская музыкальная школа»**

Методическая работа

Тема: «Совершенствование ансамблевого мастерства»

Выполнила: Узукова В.С.

Преподаватель высшей квалификационной категории
МКУДО Коченевская ДМШ

р.п.Коченево
2018 год

Содержание

Введение.....	3
Раздел 1. Психологические основы работы в ансамбле.....	4
1.1 психологическая совместимость.....	4
1.2 выбор партнера.....	6
1.3 лидер ансамбля.....	8
1.4 идентификация и подражание.....	10
1.5 противоречия в содружестве ансамблистов.....	11
Раздел 2. Совершенствование ансамблевой техники.....	15
2.1 определение понятия ансамблевой техники.....	15
2.2 синхронность ансамблевого звучания.....	16
2.3 работа над динамикой исполнения в ансамбле.....	18
2.4 артикуляция.....	19
2.5 тембровые особенности ансамблевого сочетания.....	21
Заключение.....	22
Список используемой литературы.....	23

Введение

Ансамблям баянистов (аккордеонистов), несомненно, принадлежит значительное место в музыкальной культуре нашей страны, будь то профессиональное исполнительство или же любительское музицирование. На протяжении многих десятилетий подобные ансамбли пользуются успехом во многих российских регионах, что объясняется прежде всего исконными свойствами упомянутых коллективов.

В ансамблевых сочетаниях инструмент приобретает новые, порой неожиданные возможности, что благоприятствует убедительному воплощению сложных композиторских замыслов и расширению репертуарных горизонтов. Игра в ансамбле позволяет инструменталисту ощутить подлинную радость личностного и музыкально-творческого общения. Это представляется особенно важным для современного любительского музицирования, где совпадение вкусов и пристрастий, близость духовных интересов зачастую оказываются фундаментом дружеских отношений, и наоборот. Действительно, исполнение в ансамбле предполагает не только навыки синхронной игры, здесь важно другое – чувствовать и творить вместе. Единство художественных намерений, эмоционального сопереживания исполняемой музыке, полет вдохновения, рождаемый совместной игрой, устремленность каждого из участников к новым музыкально-художественным открытиям, – вот что побуждает исполнителей объединяться в коллектив, вот чем характеризуется ансамблевое искусство.

Совместное музицирование уходит корнями в глубину эпох, когда еще не было концертирующих инструменталистов-виртуозов. Многочисленные любители музыки относились к незамысловатому инструментарию как средству приятного времяпрепровождения и развлечения. Порой собрания подобных любителей превращались в духовно-творческие союзы, предоставлявшие утонченным натурам возможность для многогранного самовыражения. Одна-ко и менее талантливым любителям, не обладавшим достаточными техническими навыками, игра в ансамбле позволяла приблизиться к широким горизонтам музыкальной культуры. Зачастую такое музицирование не ограничивалось рамками семейного, дружеского общения, оказываясь достоянием широкой аудитории. Это, несомненно, поддерживало увлеченность самодеятельных энтузиастов, стимулировало их порыв к самосовершенствованию.

Постепенно обнаруживались изменения и в ансамблевом репертуаре. Он мало-помалу удалялся от непритязательных бытовых пьес (как правило, песенного и танцевального происхождения), становился все более сложным и в музыкально-языковом, и в образно-смысловом аспектах. Формирование концертного репертуара, изначально ориентированного на взыскательную публику, требовало и соответствующей подготовки профессиональных исполнителей.

Сегодня ансамблевое исполнительство успешно развивается по всему миру как в профессиональной музыкальной культуре (академической,

эстрадной, фольклорной), так и в сфере любительского музицирования. В Финляндии, Германии, Австрии... ежегодно проводятся аккордеонные фестивали, впечатляющие и количеством участников, и разнообразием заявленных коллективов, и много-часовыми красочными телевизионными трансляциями. Местом такого фестиваля может стать и огромный парк, овеянный «дыханием столетий», и океанский лайнер, куда приглашаются все выступающие и их родственники.

Подобные массовые празднества, кстати, запечатлелись и в истории нашей страны – особенно характерна в этом плане первая половина XX столетия, когда баян и гармоника являлись подлинно всенародными любимцами.

К формированию навыков ансамблевой игры у юного баяниста (аккордеониста) можно и нужно приступать на раннем этапе обучения. Игра в ансамбле не только способствует развитию слуха, расширению музыкального кругозора, но и вызывает у ребенка устойчивый интерес к занятиям. Ученик, имеющий опыт музицирования в ансамбле, активно знакомится с новыми произведениями, быстро и качественно разучивает их, тем самым пополняя свой репертуар, овладевая музыкальными стилями.

Ансамблевая игра, рождая дух соревнования, благоприятствует динамичному развитию творческих способностей и технических навыков обучающихся. Немаловажным оказывается и то, что более сильный партнер способен оказывать художественное воздействие на менее подвинутого, стимулируя его общемузыкальный и технический прогресс.

Раздел I. Психологические основы работы в ансамбле.

1.1 Психологическая совместимость

Баянный (аккордеонный) ансамбль, как и любой другой, специфичен. Его особенности, с одной стороны, - в расширении художественных возможностей исполнителя, с другой - в некотором ограничении его творческой инициативы.

С первых же занятий учащимся приходится сталкиваться с творческими и организационными проблемами. Их успешное решение во многом зависит от степени психологической совместимости участников ансамбля, которой в педагогической практике, как правило, не придается должного значения. Именно этот фактор способствует созданию благоприятного морального и творческого климата в коллективе, его росту, опережает жизнеспособность ансамбля. Нежелание музыканта понять творческую позицию партнеров, пойти на компромисс ради воплощения единого исполнительского замысла порождает взаимную неудовлетворенность, разобщенность во взглядах и действиях и противоречит природе ансамбля.

Проблема психологической совместимости существовала всегда, в любой

коллективной деятельности. Само же это понятие появилось в советской науке лишь в начале 1960-х годов вместе с идеей создания многоместных космических кораблей. Необходимость выбора наиболее подходящих по психологическим особенностям кандидатов обусловила возникновение различных методик личного тестирования.

Методы личного тестирования чрезвычайно важны для понимания тончайших нюансов взаимоотношений индивидов, позволяют определить степень эффективности их взаимодействия, распределить в группе функциональные обязанности, выявить наиболее рациональные принципы ее комплектования. Результаты тестов приемлимы для любой малой группы, независимо от ее профессиональных интересов. Ансамблевое музицирование включает два принципиально разных, но взаимосвязанных аспекта: отношение к музыке и отношение друг к другу. Первый аспект предполагает не только потребность исполнителей в ансамблевой игре, обоюдную симпатию к определенному художественному стилю, творчеству того или иного композитора, но и способность многообразно, а главное, близко к авторскому тексту интерпретировать музыку, обнаруживать единство понимания эмоционально-образного содержания произведения. Второй - межличностные отношения - характеризуется прежде всего мерой психологической совместимости взаимодействующих партнеров. Эти факторы одинаково важны, поскольку общность взглядов создает основу для взаимной симпатии, которая помогает понять творческую позицию партнера. Истинный ансамбль "возникает лишь тогда, когда взаимобязательства становятся синонимом взаимопомощи, когда неразрывность контакта не обременяет партнеров, а служит источником силы".

Именно поэтому многие музыканты наиболее полно раскрываются не в сольном, а в ансамблевом исполнительстве. Если один из двух факторов отсутствует, продуктивность совместного труда значительно снижается.

В истории искусства нередки случаи, когда одни художники не принимали творчества других из-за различия эстетических позиций. Например, Л.Н.Толстой отрицал творчество В.Шекспира, а П.И.Чайковский отвергал музыку И.Брамса. Художник может объективно признавать профессиональные и человеческие достоинства другой личности, оставаясь при этом приверженцем иных творческих принципов.

Индивидуумы, занимающие аналогичные позиции по проблемам теории и практики, не могут прийти к согласию даже в творческих вопросах, если испытывают взаимную антипатию. И, наоборот, иногда общность профессиональных установок может внести даже разлад в отношения индивидуумов, поскольку мешает каждому из них доказать несостоятельность мнения оппонента.

Чем ярче, самобытнее личность, тем сложнее она, как правило, гармонирует с другой. Тем не менее исполнительская практика в этом случае

дает различные примеры. Так, А.Н.Скрябин не только не играл в ансамблях, но и не создал ни одного произведения в области камерно-инструментального жанра. Например, С.В.Рахманинов - Ф.Крейслер и Д.Ф.Ойстрах - С.Т.Рихтер прекрасно сочетались в ансамбле друг с другом.

По определению Д.А.Благого, закономерность здесь следует искать "... в чем-то более тонком, сокровенном..., а порою и в подлинном признании того или иного исполнителя к ансамблевому музицированию". Психологи считают основой психологической совместимости единство эмоционального восприятия и интерпретации одного и того же явления или процесса. Личности с близким эмоциональным восприятием легко достигают единства во взглядах и действиях, испытывают взаимную симпатию, потребность в общении.

Совместная деятельность для них не только плодотворна, но и доставляет большое моральное удовлетворение, духовно обогащает их.

1.2 Выбор партнера.

Музыкант формирует образ партнера во взаимодействии с ним. Огромную роль в таком выборе играет интуиция. Вступая в контакт с различными индивидуумами, человек прежде всего интуитивно ощущает симпатию и желание продолжить общение или антипатию и стремление прекратить его. Каждый музыкант предпочитает общение с теми, кто разделяет его взгляды и убеждения.

Общение предполагает взаимный обмен навыками, идентичность чувств и общность мыслей. При несовместимости партнеров нарушения происходят в сфере ценностного обмена и общение прекращается на стадии ориентации. Нельзя не учитывать и другие особенности будущих партнеров:

- интеллектуальный и культурный уровень;
- музыкальные способности;
- возраст, темперамент;

Как известно, существует четыре типа темпераментов: *холерик*, *сангвиник*, *флегматик*, *меланхолик*. В основе холерического и сангвинического темперамента лежит сильный тип нервной системы. В процессе совместной деятельности с холериком, отличающимся возбудимостью, страстностью, нетерпимостью к однообразной, механической работе, не рекомендуется говорить на повышенных тонах. Исполнители-холерики отличаются отзывчивостью к музыке. Партнер-сангвиник восприимчив, обладает выдержкой, высокой работоспособностью и тонко чувствует музыку. В совместной работе с флегматиками и меланхоликами необходимы такт, чуткость, доброжелательность. У сдержанных и усидчивых флегматиков надо стимулировать активность, деятельность в определенном ритме, восприимчивость и эмоциональное отношение к своему делу. Следует учитывать, что излишняя строгость, завышенные требования и обостренное

восприятие окружающего снижают представители всех четырех типов (А.С.Пушкин и А.В.Суворов - холерики, М.Ю. Лермонтов и Наполеон Бонапарт- сангвиники, И.А.Крылов и М.И.Кутузов - флегматики, а Н.В.Гоголь и П.И.Чайковский - меланхолики). Поскольку "хороших" и "плохих" темпераментов не бывает, в совместной работе нельзя игнорировать особенности каждого из них.

Однако совместная деятельность в области музыкального исполнительства имеет свою специфику. Формы проявления своего внутреннего "я" у исполнителей с разными темпераментами, разными эмоциональными потенциалами в ансамбле всегда различны, иногда даже диаметрально противоположны. Поэтому в музыкальном коллективе лучше будут гармонировать ансамблисты с близкой нервной конституцией (например, *холерик и сангвиник, флегматик и меланхолик*). Но поскольку ансамблевое музицирование - искусство эмоциональное, наибольшее впечатление на аудиторию произведут исполнители с мощным эмоциональным зарядом. Поэтому при комплектовании состава ансамбля целесообразнее соединять музыкантов не только с близкими, но и с достаточно сильными темпераментами, способных увлечь, захватить слушателя, потрясти его своей игрой. Это не означает, что *флегматики и меланхолики* не пригодны для концертной эстрады. И поскольку человек, как правило, сочетает в себе черты различных типов темпераментов с преобладанием какого-либо одного, на любой основе можно воспитать все необходимые профессиональные качества.

И.П.Павлов подчеркивал, что образ поведения человека обусловлен не только природными свойствами нервной системы, но и влияниями на него окружающей среды. Степень развития этих качеств будет всегда различной, а темперамент обусловит исполнительский стиль музыканта. Партнеры могут быть и сходными и противоположными по характеру, дополняющими друг друга: общительными и замкнутыми, настойчивыми и нерешительными.

По утверждению известного методиста Д.Благого, полезно соединить исполнителя с ярким темпераментом с тем, которому свойственна эмоциональная сдержанность; либо романтического по натуре музыканта с исполнителем, тяготеющим к классической ясности и уравновешенности. Целесообразным может оказаться так же использование тенденции к тщательному "выписыванию" деталей и, напротив, "плакатной" манеры игры; стремления к определенному стилю исполнения и акцентирования исполнительского "своеволия", наконец, различие самой нервной конституции - большой чуткости и спокойной уверенности.

1.3 Лидер ансамбля.

Совместная деятельность исполнителей предполагает взаимность и в значительной мере "симметричность их вклада" в общее дело. Однако, абсолютное равенство здесь вряд ли возможно из-за разницы интеллектуального, культурного уровня, степени одаренности и профессиональной подготовки.

Психологи определили следующий комплекс качеств лидера музыкального ансамбля:

- блестящие исполнительские данные;
- хорошие организаторские способности, умение повести за собой партнеров, убедительность;

- воля и целеустремленность;
- эрудиция и владение ораторским искусством;
- доброжелательность, самокритичность;

Недопустимы для лидера:

- отсутствие своего мнения, двуличность;
- эгоизм и высокомерие;
- жестокость и трусость;

Преобладающее влияние на партнеров может оказывать человек, не только с высоким профессионализмом, компетентностью, волевыми качествами, но и с личным обаянием.

Ансамбль - единый организм, партнеры которого связаны между собой незримыми нитями. Малейшая неуверенность, неточность в игре того или иного музыканта мгновенно передается другим исполнителями и снижает художественное впечатление. Поэтому в ансамбле должен быть музыкант дающий волевой импульс в любой ситуации. Такой опорой коллектива может быть и исполнитель партии, которая не является ведущей.

В любом творческом коллективе обязателен ансамблист, способный осуществлять общее руководство партнерами, чтобы деятельность ансамбля была перспективной, а сам коллектив стабильным.

Если на роль лидера претендуют два или даже три человека, ансамбль складывается медленно, возникает своеобразная борьба за первенство. Как правило, безрезультатны и попытки создать ансамбль, если в составе есть музыкант, не привыкший считаться с мнением своих коллег. Вероятность конфликтной ситуации в ансамбле с двумя лидерами, у которых позиции различны, велика. Однако она может и не возникнуть при учете каждым из них особенностей характера другого.

Каждая группа - это не просто сумма индивидов, а многосложный организм. Ошибочно думать, что ее лидер - первоклассный исполнитель, а ведомые - второразрядные музыканты. В ансамбле они **одинаково важны**. Лидер может оказаться ведущим лишь в каком-либо одном виде деятельности, а в вопросах, не связанных с музыкой, - ведомым своими же коллегами.

От того, кто стоит во главе творческого коллектива, существенно зависит характер отношений в нем. Можно выделить три основных типа, определяющих сущность взаимоотношений между его участниками: **авторитарный, либеральный, коллегиальный**. Каждый из них перечисленных типов в чистом виде может и не встретиться, но черты того или иного типа преобладают в любом ансамбле.

Авторитарный тип характеризуется максимальным влиянием одного музыканта, беспрекословным выполнением его требований исполнителями. В стабильных творческих содружествах, добившихся больших успехов, эти взаимоотношения, ограничивающие права, инициативу и творческий поиск ведомых, наблюдается не часто; малоэффективны они и в проблемных ситуациях, требующих максимальной активности и отдачи от каждого партнера. Чаще всего авторитарны отношения во временных творческих коллективах, где для решения общей задачи целесообразно сразу определить лидера и функции ведомых. Подобные взаимоотношения возникают, к примеру, между солистами и аккомпаниатором во время совместных выступлений в разовых концертах. Этот тип взаимоотношений нередко встречается и в учебном ансамбле, в который обучающиеся привлекаются формально, без учета их индивидуальных особенностей. Руководство осуществляется здесь только извне, педагогом, при пассивном участии ансамблистов, и успех у таких коллективов обычно незначительный. После прохождения курса ансамбля они, как правило, прекращают свое существование.

Примером счастливого творческого содружества является дуэт выдающегося пианиста М.Бихтера и известной певицы В.Духовской. Безоговорочное подчинение певицы высоким требованиям концертмейстера было обусловлено не слабостью ее творческой позиции. Эти требования полностью отвечали ее художественным представлениям и потому не подавляли индивидуальность В.Духовской.

Либеральный тип взаимоотношений характеризуется отсутствием мобилизующего начала. В таком ансамбле, как правило, нет музыканта, способного возглавить группу и повести ее к намеченной цели. Этот коллектив не может решать большие творческие задачи. Совместная деятельность музыкантов заключается здесь в освоении новых произведений.

Коллегиальный тип взаимоотношений - самый прогрессивный, так как дает возможность каждому наиболее полно реализовать свой творческий потенциал. Этот тип взаимоотношений предполагает единомыслие.

Партнеры, ставшие единомышленниками в результате дискуссии обмена мнениями, спора, продуктивно работают в проблемных ситуациях, взаимодополняют и даже взаимозаменяют друг друга.

Коллективный труд выдающихся личностей показывает, что понятие "лидер" не акреплялось раз и навсегда за одним человеком. Сама практика выявляла ведущего, а характер взаимоотношений между партнерами

определялся сущностью их совместной деятельности. Форма лидерства имеет бесконечно много конкретных проявлений, вытекающих из содержания данного совместного труда.

Участник, который яснее представляет соответствие поставленных задач возможностям ансамбля, становится лидером. Любые нововведения в коллективе начинаются с него - единственного, кому позволено в группе отступать от сложившихся норм без риска стать аутсайдером.

Наилучший лидер ненавязчиво, незаметно для себя и для партнеров управляет деятельностью. Мысли о своем доминирующем положении так же вредны, как и размышления о своем подчиненном месте в коллективе. Они ведут к самоуспокоенности лидера и потере инициативы подчиненными.

1.4 Идентификация и подражание.

При анализе взаимоотношений партнеров необходимо затронуть проблему идентификации, то есть уподобления другому, отождествления с ним. Феномен идентификации, впервые описанный З.Фрейдом, относится к числу наиболее значительных процессов человеческого общения. Идентификация возможна не с любым, а только со значимым объектом (авторитетным специалистом, педагогом и т.д.), хотя решающее влияние на партнеров оказывает лидер, он также перенимает наиболее ценные человеческие и профессиональные качества своих коллег. Процесс идентификации различается степенью и глубиной уподобления партнеру: от стремления обладать какими-либо отдельными свойствами до полного отождествления, признания его неким эталоном.

Для каждого индивидуума те или иные человеческие и профессиональные качества представляют особую значимость. Уровень развития их у людей всегда различен. В процессе общения происходит постоянное осознанное или неосознанное, соотнесение разнообразных характеристик, в том числе и эталонных. Это заставляет одного следовать определенным поведенческим, личностным и профессиональным свойствам другого, который в данном случае выступает как лидер.

Известный дирижер Б.Э.Хайкин считает, что дирижер оказывает влияние на оркестр в случае, когда:

- горизонт его музыкального мышления шире и глубже, чем у других музыкантов;
- исполнение после его замечаний становится более одухотворенным;
- предлагаемые им варианты не эксперимент, а результат длительных размышлений непоколебимого убеждения;
- высказываемые замечания импонируют коллегам, совпадают с их представлениями о стиле, трактовке, исполнительских приемах;

Посредством идентификации во многом реализуется взаимное влияние партнеров. Степень ее зависит от характера отношений: лица, установившие хороший контакт, легче поддаются взаимному влиянию, обнаруживают сходство мнений и скорее приходят к согласию по спорным вопросам. Межличностное влияние выражается также в изменении личных свойств партнеров: выравнивании интеллектуального, культурного, профессионального уровня развития. При этом более слабый **"подтягивается"** до уровня более сильного партнера.

Среди музыкантов до сих пор нет единого взгляда на проблему подражания. Некоторые считают его недопустимым в исполнительской практике, нивелирующим индивидуальность, "убивающим" творческую инициативу. Это объясняется ошибочным отождествлением подражания - следования примеру, образцу - и копирования - "слепого" подражания. Именно против слепого подражания и выступает большинство педагогов-методистов.

Следует помнить, что абсолютно скопировать, например, игру большого мастера невозможно. Даже подражание под силу лишь музыкантам с тонким художественным вкусом и чувством меры. У мало одаренного же исполнителя оно будет всего лишь бледным "оттиском".

Талантливые исполнители, подражая, учатся. И если игра мастера увлекла, захватила, желание музыкантов подражать ему тем сильнее, чем больше отличается его стиль исполнения от собственного.

"Копируемые" качества другой личности со временем становятся близкими, своими. Но каждый человек - исключительное явление природы, и он никогда не сможет стать точной копией другого. Не следует бояться подражать совершенному, но подражая, нужно и творить.

Для участников любого музыкального коллектива, и в частности, ансамбля баянистов (аккордеонистов), подражание более сильному, технически развитому и опытному партнеру важно для повышения собственного ансамблевого и в целом художественного мастерства и для творческого роста всего ансамбля.

1.5 Противоречия в содружестве ансамблистов.

Участники ансамбля должны обладать целым комплексом общих музыкантских и человеческих качеств. Но сходство партнеров здесь не исключается и их отличия друг от друга, иначе сравнение теряет всякий смысл. Внутренние различия - неотъемлемые свойства структуры всякого объекта и процесса. Каждый ансамбль характеризуется не только единством, но и внутренней борьбой мнений участников.

Как известно, основным содержанием совместной деятельности исполнителей является интерпретация музыкального произведения, поэтому и противоречия будут проявляться, главным образом, в вопросах трактовки.

Следует помнить, что нотная запись неоднозначна, а все тембродинамические, темпоритмические и даже звуковысотные обозначения не дают исчерпывающего представления об особенностях исполнения того или иного нюанса. Биография, внутренний мир, духовный опыт двух людей никогда не бывает одинаковыми. И одна из объективных предпосылок многообразного толкования музыки в том, что смысл, скрытый за нотными знаками, никогда не повторится в точности.

Кроме того, и само произведение многолико. Оно, по словам А.Н.Скрябина, "живет и дышит, оно сегодня одно, а завтра другое, как море".

Интерпретация - сложный, глубоко индивидуальный процесс. Каждый музыкант субъективно воспринимает, авторский текст, поэтому одна и та же музыка в различном исполнении звучит как разные сочинения. Исполнение - это как бы портрет, для которого произведение играет роль "натуры". "Как поразному выглядит один и тот же человек, один и тот же пейзаж в изображении различных художников, так же различаются между собой "портреты" одной и той же сонаты Бетховена, работы Антона Рубинштейна или Бюлова, Гофмана или Шнабеля.

Интерпретация в ансамбле имеет свои особенности. Это результат творческих усилий всех участников, озвученный творческий процесс. В отличие от индивидуального творчества, здесь субъективное (мысли, сомнения, поиски) становится объективным, ибо все или почти все, что думает каждый из ансамблистов, высказывается вслух.

Исполнитель-солист, работая над новым сочинением, долгое время остается его единственным слушателем и ценителем, а ансамблист чувствует постоянную поддержку, помощь коллеги-соавтора и ответственность за каждую его рекомендацию: А потому элементы будущей интерпретации как бы проходят двойной фильтр - индивидуальный и коллективный. Совместная деятельность в ансамбле активизирует творческий процесс: новые идеи партнеров развивают, обогащают собственные представления каждого из ансамблистов и в то же время требуют поиска аргументов для отстаивания своих принципов. Это заставляет искать, подвергать сомнению то, что ранее казалось незыблемым, и, следовательно, совершенствоваться.

Работая над произведением, каждый участник ансамбля, с одной стороны, должен учитывать мнения своих коллег, идти на некоторые компромиссы; с другой - суметь убедить партнеров в правильности своего решения.

Нужно помнить, что некоторые исполнительские решения могут быть результатом сиюминутных настроений, и требуется немало времени, чтобы они "отстоялись". Кроме того, партнеры не должны допускать перегибов; им надо найти ту художественную меру, без которой немислимо подлинное искусство.

Обсуждая трактовки того или иного произведения, И.О.Дунаевский обычно спорил на равных, не подавлял "противника" своим авторитетом. Если исполнитель безоговорочно соглашался с ним, композитор огорчался: "Ну, вот

уже и сдался. Стало быть, своих мыслей никаких?" Именно в споре, учитывая все "за" и "против", следует искать внутреннюю правду сочинения. Оптимальный исполнительский план впитывает все лучшее из индивидуальных трактовок. При выработке общего плана интерпретации важно четко изложить партнерам свою позицию, обосновать ее логически и постараться увлечь ею своих коллег. Дар увлекать характеризуется убежденностью самого исполнителя, наличием лидерских качеств, красноречием, ненавязчивостью и другими чертами. Способностью увлечься во многом определяется степень одаренности музыканта, его эмоциональной отзывчивостью, умением создавать несколько вариантов решения одной и той же художественной задачи. Этим можно объяснить, например, соединение в ансамблевом исполнительстве таких сложных личностей, как Д.Ойстрах и С.Рихтер, А.Корто - Ж.Тибо - П.Казальс, С.Рахманинов и Ф.Крейслер.

Способность понять партнера нередко зависит от самого желания понять. Каждая из многочисленных трактовок музыкального произведения, логичная и убедительная, может быть взята ансамблистами за основу - нужно только пойти навстречу партнеру, осмыслить предлагаемую им трактовку.

Следует помнить, что нестандартность прочтения, эмоциональная яркость воплощения могут увлечь сильнее, чем "неопровержимые" логические доводы. Например, игра музыкантов романтического плана может убедить именно неожиданностью интерпретаторских решений, захватывающими находками в передаче тех или иных деталей произведения.

При обсуждении любого спорного вопроса надо выслушивать мнение партнера, попытаться поставить себя на его место, понять причины его подхода к решению проблемы.

Нормализовать отношения помогает анализ собственных ошибок и взаимные извинения. Если противоречие вытекает из содержания музыки, а усилия исполнителей направлены на раскрытие сущности произведения, возникает творческий спор. В противном случае начинается борьба характеров, не имеющая ничего общего с творчеством.

Исполнитель, имеющий в ансамбле преобладающее влияние, предлагая свою интерпретацию музыки, должен избегать приказных интонаций, реплик на повышенных тонах. А.М.Горький считал, что в каждом человеке скрыт бубенчик, и если его затронуть, человек зазвучит всем лучшим, что в нем есть. Чтобы полнее реализовать творческие возможности ансамбля, его лидеру необходимо чаще создавать "ситуацию успеха" у каждого из музыкантов, ощущение его собственной необходимости, незаменимости. Именно это позволяет с особой полнотой реализовать творческие возможности ансамблистов.

При решении неизбежно возникающих разногласий следует проявлять терпимость к некоторым личностным свойствам партнера: научиться по незначительным внешним признакам угадывать его внутреннее состояние и в

зависимости от этого корректировать формы занятий, ритм работы, стиль поведения, интонации речи.

Характер противоречий, формы их развития и способы разрешения всегда различны. И чем богаче, разнообразнее деятельность, тем большим является также поле для проявления спорных ситуаций. Люди не всегда чувствуют ту минимальную дистанцию, в пределах которой еще возможно бесконфликтное общение. Поэтому всегда необходимо педагогически управлять конфликтами. Эта регуляция может выражаться в усилении напряжений, его снятии или сохранении на определенном уровне.

Преодолев противоречия, достигнув единства мнений, музыканты понимают произведение все же по-разному. Ведь уже сама индивидуальность каждого человека делает невозможной полную тождественность его переживания с переживаниями другого человека. Поэтому невозможно и абсолютное полное взаимопонимание. Каждый ансамблист найдет в одном и том же произведении те черты, которые скрыты от вора партнеров - именно в силу отличий его индивидуальности.

Следовательно, возможна лишь близость восприятия, интерпретации разных исполнителей: то или иное произведение неизбежно получает в их трактовке различную психологическую окраску, эмоционально-образное воплощение. И тем не менее в ансамблевом исполнительстве существуют общие для любого коллектива проблемы:

- единство понимания образного содержания произведения;
- идентичность артикуляционных средств интонирования;
- синхронность метроритма и темпа;
- соблюдение динамического и тембрового баланса;
- близость аппликатурной системы - то есть все, что входит в понятие "ансамблевая техника";

Каждый ансамбль вырабатывает свою эстетическую платформу и стиль исполнения. В процессе длительного общения ансамблисты постепенно достигают относительной общности понимания содержания музыки, вырабатывают единый исполнительский почерк при сохранении самых существенных черт индивидуальности каждого члена коллектива. Поэтому одинаковые выразительные средства в одних и тех же произведениях по-разному трактуются различными коллективами.

По мере творческого роста коллектива, в частности, баянного, аккордеонного ансамбля, обнаруживается сходство и различие его участников, выявляются их потенциальные возможности. Именно различия партнеров придают своеобразие и самобытность исполнительскому почерку ансамбля, что в свою очередь, влияет на характер развития всей группы.

Творческий путь ансамбля может быть отмечен ростом или упадком, но в обоих случаях его развитие не прекращается. Между прогрессивными тенденциями существует сложная многосторонняя связь. Отдельные

регрессивные изменения происходят в рамках общего прогрессивного развития, а при росте регрессивных изменений могут сохраняться прогрессивные черты.

Работа ансамблистов, совмещающих исполнительскую, педагогическую и методическую деятельность, свидетельствует о большом даровании личности и требует активной самоотдачи. Однако обычно какой-либо из аспектов преобладает, временно становится более важным.

Раздел II. Совершенствование ансамблевой техники.

2.1 Определение понятия ансамблевой техники.

В исполнительской практике аккордеонистов под "техникой" понимается чаще всего владение разнообразными игровыми навыками, позволяющими свободно играть фактуру всех видов. Различают мелкую и крупную, октавную и аккордовую технику, разнообразные приемы владения мехом и т.д.

Подобное определение техники, применяемое в ансамблевом музицировании, не исчерпывающе. В этом можно убедиться, если предложить двум или нескольким отличным солистам исполнить совместно, например "Вечное движение" Н.Паганини. Несмотря на профессионализм каждого участника и прекрасное знание произведения, музыканты обнаружат разобщенность в понимании темпа, метроритма, артикуляции, аппликатуры, динамического баланса, регистровки. Лишь в процессе, длительных занятий-репетиций исполнители приобретут особую технику, *ансамблевую*, суть которой, прежде всего, в умении играть вместе. Это касается в первую очередь синхронного звучания всех партий, сбалансированности их силы звука, согласованности штрихов, фразировки, тембров и других элементов музыкальной выразительности.

Следовательно, ансамблист должен не только свободно владеть всеми исполнительскими средствами, свойственными сольному музицированию, но также и искусно сочетать индивидуальные приемы игры с манерой игры своих коллег. И чем совершеннее будет техническая оснащённость ансамбля, тем шире его творческий диапазон.

Единство средств музыкальной выразительности предполагает обязательный синтез различных аспектов исполнительской техники. При изучении ансамблевой техники приходится членить ее на составные элементы для лучшего исследования отдельных, характерных черт.

Но главное нельзя забывать, что такое членение является лишь необходимым средством для последующего, более полного комплексного, целостного осознания ансамблевой техники.

2.2 Синхронность ансамблевого звучания.

Синхронность ансамблевого звучания предполагает максимальную метроритмическую согласованность партий. В идеальном ансамбле звуки и паузы настолько точно скоординированы во времени, что создается впечатление игры одного исполнителя одновременно на нескольких клавиатурах.

Достижению синхронности исполнения способствует целый ряд факторов. Один из них - рациональная посадка участников ансамбля. Оптимальным следует считать размещение исполнителей, которое обеспечивает прочный визуальный и слуховой контакт между ними. Если подобная взаимосвязь найдена, то музыканты испытывают ощущение удобства, а слушатель воспринимает звучание в целом, а не отдельные его партии. Каждый из ансамблистов должен свободно владеть своей партией и вместе с тем отчетливо представлять партию своего партнера. Свободная ориентация и владение материалом позволяют исполнителю слушать себя и слышать партнера. Лишь с возникновением настолько органичного единства, когда ощущение "я" каждого ансамблиста сливается в монолитное ощущение "мы", создается истинное живое ансамблевое исполнительство.

Синхронность звучания возникает в результате единого понимания партнерами темпа, метра и ритма. В процессе работы над произведением музыканты должны найти тот темп, который наиболее точно выражает характер художественного образа и в то же время способствует выявлению индивидуальных черт, свойственных именно данному творческому содружеству.

При выборе темпа следует прежде всего ориентироваться на авторские указания. Однако нельзя признать, что словесные обозначения темпов довольно условны и допускают различное смысловое наполнение, а авторские или редакторские метрономические координаты, несмотря на конкретность, нередко вызывают у исполнителей некоторый внутренний дискомфорт. Более того, техническое подстраивание партнеров к бездушному пульсу метронома лишает исполнение живого дыхания. Поэтому органичным, естественным является лишь темп, ориентированный на авторские указания и вместе с тем услышанный и прочувствованный всеми участниками ансамбля "изнутри".

Единое понимание темпа - важнейшая предпосылка общего ощущения метра и ритма, так как абсолютная длительность звуков музыкального произведения определяется именно темпом. Слышание и отражение в музыке мерного чередования сильных и слабых долей позволяет партнерам контролировать синхронность звучания через равные промежутки времени. Они могут быть более или менее протяжными, в зависимости от избранной ансамблистами единицы ритмической пульсации. Для медленных темпов чаще всего характерна мелкая или средняя единица ритмического отсчета, для подвижных темпов - более крупная.

Ощущение единой метроритмической пульсации играет чрезвычайно

важную роль в ансамблевом музицировании. С одной стороны, пульсация позволяет партнерам точно фиксировать начало и окончание звуков в моменты их смены, а с другой - придает исполнению устойчивость, стройность, внутреннюю упругость.

В музыке со стабильным темпом ансамблистам легче добиться синхронности звучания, так как от них требуется в основном умение выдерживать установленный темп. В произведениях, предполагающих точную агогику, свободу темпоритма, эти задачи значительно усложняются. Если солирующий голос исполняется всегда строго, без существенных темпоритмических отклонений, партнеры вскоре привыкают к такой темпоритмической трактовке фрагмента и довольно свободно координируют свои действия. Если же исполнитель "главной роли" интонирует свой голос каждый раз иначе, то в этом случае партнерам лучше полагаться на общие закономерности, свойственные игре *tubata*. Обычно устремленность мелодии к своей кульминации сопровождается усилением экспрессии и, как следствие этого, некоторым оживлением темпа; противоположное развитие характеризуется снижением напряжения ослаблением движения. Мера ускорений всегда должна быть равна мере замедлений. Тогда любые, даже самые изысканные темпоритмические нюансы, будут не только логичными, но и предсказуемыми.

Художественное единство совместной игры не может быть достигнуто путем принудительной нивелировки, общего подчинения некоему среднему стандарту, неудобному всем партнерам. И темп, и ритм исполнения должны быть естественными для каждого музыканта.

Добиваясь единства темпоритма, музыканты должны учитывать, что не все ритмические рисунки, встречающиеся в партиях, равнозначны. Один из видных представителей скрипичной методики К.Мострас отмечает существование в музыкальном искусстве ритма "*руководящего*" и ритма "*подчиняющегося*". Поэтому ансамблистам, прежде всего, следует выделить такой "*руководящий*" ритм (он может быть явно выражен в любой из партий) и подчинить ему общее звучание ансамбля.

Достижению ансамблевого единства в значительной мере способствует визуальный контакт между исполнителями. Например, при необходимости вместе начать произведение один из партнеров должен дать ауфтакт, то есть четко, но едва заметно приподнять и опустить голову точно в том темпе, в котором будет звучать пьеса. Иногда этот условный сигнал полезно давать вместе со вздохом, тогда время наступления "звуковой точки" станет более конкретным. Аналогичный прием может быть целесообразным и в момент завершения музыкального произведения, снятия последнего аккорда.

Необходимость визуальных контактов при игре в ансамбле обусловлена самой музыкой, в которой так много диалогов "разговоров" и "общения голосов".

2.3 Работа над динамикой исполнения в ансамбле.

Динамика (от греч. *dynamikos* - имеющий силу) является одним из самых действенных выразительных средств. Умелое пользование динамикой помогает ансамблистам раскрыть общий характер музыки, передать ее эмоциональное содержание, показать конструктивные особенности формы. Особенно важна динамика в сфере фразировки - по-разному поставленные логические акценты кардинально меняют смысл музыкальных построений, а динамические волны внутри фраз придают музыке экспрессию, архитектурную стройность и соразмерность. В сфере звукоизвлечения все тончайшие колористические светотени основаны также на микроизменениях силы звука.

Играть громко всегда проще, чем тихо и проникновенно. По этой причине учебные ансамбли владеют динамикой, как правило, только в зоне *mp-mf*.

В музыке моторного характера *pp*, *piano* достигается путем микроимпульсов на опорные доли такта или ритмических групп. Премежточные звуки исполняются "беспристрастно".

В кантилене *pp*, *piano* достигается минимальной компрессией меха. При этом звучание может показаться даже интерным, бесплотным. Выразительно исполненные один-два звука сообщают движение, устремленность целому построению, оживляют фразу.

Умение передать пластику мелодической линии средствами динамики - свидетельство высокого профессионального мастерства баянистов, аккордеонистов. Если ансамбль владеет тончайшей звукописью тихих звучностей, то ему наверняка будет подвластно и мощное *f*. "Ведь потеря *piano* есть потеря *forte* и обратно". Чтобы динамические нюансы были рельефными, впечатляющими, надо создать для них соответствующий фон.

Проблему динамики в ансамбле аккордеонов следует рассматривать в двух аспектах: *горизонтальном* - как чередование сменяющих друг друга динамических уровней, и *вертикальном* - как сочетание различных по силе фактурных линий и пластов. Подобное разделение условно, так как сила художественного воздействия этих параметров только в их диалектическом единстве. Такой подход позволяет изучить данный вопрос в разных ракурсах.

Динамика по горизонтали при всем ее многообразии может быть представлена несколькими основными типами, например: стабильная; ступенчатая (*pp* - *p* - *mp* - *mf* - *f*); гибко изменяющаяся (*crescendo*, *diminuendo* и т.д.); контрастная (*pp*

- f; p - ff). К этой разновидности динамики относятся акценты, sforzando и прочие.

Динамический план произведения всегда моделируется с помощью этих основных типов. Принцип динамической ровности, террасообразности наиболее отчетливо проявляется в сочинениях для органа и клавесина. Пластичный, гибкий рельеф динамики свойствен эпохе романтизма. В современной музыке органично переплетаются различные типы динамики.

Участники ансамбля должны следить за динамическим балансом голосов по вертикали. Различные элементы фактуры должны звучать на разных динамических уровнях. "Подобно тому, как в живописи имеются разные степени интенсивности окраски,...в музыке существует...разнообразие интенсивности звука. Некоторые тона звучат мягко, служа как бы фоном. Другие...более ярко, являясь как бы средним планом. Третьи выделяются на самом первом плане. Все это соответствует разным планам в живописи".

В ансамбле существуют два способа дифференциации голосов: указание в партитуре динамических нюансов для каждого голоса; единое для всех партий обозначение forte при условии, что сами исполнители определяют, кому в рамках forte играть громче, а кому тише. Первый способ позволяет исполнителям выявить иерархию фактурных линий. Однако, в арсенале условных динамических символов не всегда можно отыскать те оттенки, которые отвечали бы определенным требованиям исполнителей, их внутреннему слышанию. Неуловимые соотношения динамических планов, их пропорциональность, баланс и определяют, в конечном счете, мастерство ансамбля.

2.4 Артикуляция

Артикуляция, то есть искусство произнесения мелодии с той или иной степенью атаки, расчлененности и связности тонов, играет важную роль при создании художественного образа в ансамблевом исполнительстве. Ее смена, даже когда сохраняются другие музыкальные факторы, влечет за собой изменение характера произведения. Участники ансамбля аккордеонистов должны стремиться к максимальной согласованности артикуляции, поскольку при разобщенности в данном аспекте каждый исполнитель в рамках одного сочинения будет "лепить" свой образ, что противоречит самой специфике совместного музицирования.

Согласованность артикуляции предполагает гармонию атаки, развития, завершения звуков, а также различных форм их соединения.

Качество звука во многом зависит от характера атаки, которая может быть: мягкой, активной, подчеркнута активной.

Между этими тремя приемами - множество промежуточных, создающих большое разнообразие звуковых импульсов.

Развитие звука может быть абсолютно ровным и видоизменяемым. Различаются ровное звучание; сфилированное (cresc. - dim.); обратно сфилированное (dim. - cresc.); затухающее; усиливающееся.

Синхронно снять звук - задача не менее сложная, чем его атака. Существуют следующие варианты снятия звука: ровное ведение, мягкое завершение; ровное ведение без подчеркнутого окончания; ровное ведение с подчеркнутым окончанием.

Формы соединения звуков также многообразны. И.А.Браудо предлагал их условную схему:

связность - акустическое или "влажное" legato; Legato; сухое legato;

расчлененность - глубокое non legato; Non legato; метрически определенное non legato, в котором звучащая часть равна паузированной;

краткость - мягкое staccato; Staccato; Staccatissimo.

На практике артикуляционные средства гораздо более разнообразны. Истинные музыканты интуитивно находят десятки нюансов внутри legato или staccato, в зависимости от конкретного эмоционально-смыслового содержания сочинения.

Артикуляция в ансамбле аккордеонов в зависимости от контекста может быть *идентичной* или *контрастной*.

Особое внимание ансамблистам следует уделить "произношению" опорных долей такта. Атака, развитие, завершение этих звуков должны быть максимально скоординированы.

Каждый творческий коллектив вырабатывает свою индивидуальную манеру произношения, которая в наибольшей мере способствует раскрытию эмоционально-смыслового содержания произведения.

2.5 Тембровые особенности ансамблевого сочетания.

Музыкальная мысль не может быть выражена вне тембра. Если композитор в

партитуре не указал регистры, ансамблисты сами должны выстроить тембровую драматургию произведения. Известно, что одна и та же мысль, воплощенная разными звуковыми красками, приобретает различный образный смысл. Умелым подбором регистров в музыке можно выразить "характер мрачный и зловещий, или, наоборот, светлый и нежный, усилить ее драматизм или обнажить комические стороны". Эту функцию тембра принято считать колористической. Кроме этого, тембр является и средством формообразования. Путем сопоставления тембровых пластов можно сознательно расчленить музыкальную ткань и выявить логические соотношения между разделами формы. В то же время с помощью тембра создается впечатление цельности и смыслового единства. Обозначая регистровку, нужно учитывать, что собой представляет данный фрагмент в системе целого, как он согласует с предыдущим и последующим материалом, является ли он кульминацией или только ступенью в процессе общего развития. Тогда продуманной регистровкой можно не только добиться богатства звукового колорита, но и выявить конструктивные особенности сочинения, его архитектонику.

Знание тембровых возможностей инструментов - одно из условий искусной регистровки. Тембральный "букет" аккордеона целесообразно разделить на две категории: чистые и смешанные (или составные) тембры. К чистым следует отнести "фагот", "пикколо", "кларнет", "концертино".

Выстраивая тембровую драматургию произведения, многие ансамбли, в том числе и профессиональные, явно отдают предпочтение смешанным тембрам. При этом составные тембры считаются богаче, ярче динамически, плотнее фактурно. Однако чрезмерное использование этих красок приносит в исполнение тембральную монотонность. Ансамблистам следует помнить, что важен не столько сам по себе тембр (хотя его эмоциональное воздействие бесспорно), сколько создаваемые им во взаимодействии с другими тембрами колористические соотношения и контрасты.

Заключение

Таким образом, исполнительская техника в ансамбле аккордеонов предполагает целый комплекс средств выражения: с одной стороны - свободное владение инструментами каждым из участников ансамбля, с другой - координацию темпа, метроритма, динамики, артикуляции, тембров и других элементов произведения. Исходным ориентиром для обучающихся в выборе тех или иных средств всегда должно быть эмоционально-образное содержание музыки. Техничен тот коллектив, который способен в звуке воплотить свои творческие намерения.

Совершенствование ансамблевого мастерства далеко не исчерпывается рассмотренными в настоящей работе моментами. Принципы аранжировки для различных баянных и аккордеонных ансамблей, вопросы соотношения тембровых регистров современных концертных инструментов в совместном звучании, особенности работы над ведением меха в ансамбле, вопросы предконцертной подготовки, концертных, конкурсных выступлений и многие другие требуют дальнейшей разработки. Тем не менее, на основе личного педагогического и исполнительского опыта авторы разработки концентрируют в ней внимание педагогов и обучающихся в музыкальных заведениях на тех элементах формирования ансамблевого мастерства, которые сегодня представляются особенно актуальными. Внимательное изучение и претворение на практике этих рекомендаций явится надежным основанием для успешного развития современного ансамблевого искусства.

Список используемой литературы.