

Муниципальное бюджетное образовательное  
учреждение дополнительного образования  
«Высоковская детская школа искусств»

## **Реферат**

на тему

«Роль ансамбля в учебно-воспитательной  
работе с учащимися ДШИ»

составил преподаватель  
по классу народных инструментов  
Головятенко Наталья Александровна,  
вторая квалификационная категория

Клинский район, Московская область,

## ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	3
Глава 1.....	4
1.1. Ритм как фактор ансамблевого единства.....	5
1.2. Динамика как средство выразительности .....	5
1.3. Темп как средство выразительности.....	6
1.4. Приемы достижения синхронности ансамблевого звучания.....	7
1.5. Анализ музыкального произведения в ансамбле.....	9
1.6. Подбор материала для чтения с листа.....	9
Заключение.....	10
Список литературы.....	11

## ВВЕДЕНИЕ

Ансамбль это группа исполнителей, выступающих совместно. Искусство ансамблевого исполнения основывается на умении исполнителя соразмерять свою художественную индивидуальность, свой исполнительский стиль с индивидуальностью исполнения партнера. Ансамбль – это коллективная форма игры, в процессе которой несколько музыкантов исполнительскими средствами сообща раскрывают художественное содержание произведения. Исполнения в ансамбле предусматривает не только умение играть вместе, здесь важно другое – чувствовать и творить вместе. Работа в коллективе, несомненно, сопряжена с определенными трудностями: не так легко научиться ощущать себя частью целого. В тоже время игра в ансамбле воспитывает у исполнителя ряд ценных профессиональных качеств – она дисциплинирует в отношении ритма, дает ощущение нужного темпа, способствует развитию мелодического, полифонического, гармонического слуха, вырабатывает уверенность, помогает добиться стабильности в исполнении. Так известно, когда в сольной игре ученик выступает неуверенно, заикаясь, поиграв в ансамбле – он уже увереннее начинает играть. Более слабые учащиеся начинают подтягиваться до уровня более сильных, от продолжительного общения друг с другом каждый становится лучше как человек, как личность, поскольку воспитываются такие качества, как взаимопонимание, взаимоуважение, чувство коллективизма. Из сказанного можно сделать вывод – инструменталист, никогда не игравший в ансамбле, много лишает себя, ибо польза от этого рода занятий очевидна. Одно из важнейших условий успешной работы является способность критически относиться к себе и к своим товарищам. Известно, что слово «самокритика» легче произнести, чем обратить его в действие. Но надо не только практиковать, но и не скупиться на похвалу, уметь подбодрить, вдохновлять. Давно уже замечено, что похвала, даже не вполне заслуженная, стимулирует активность большинства людей. Ребенку необходима вера в

себя. Основное правило ансамбля «Один за всех, все за одного», «Успех или неудача одного есть успех или неудача всех».

Ведущие идеи данной педагогической технологии:

- Всестороннее развитие учащихся, открывающее перед ними широкие возможности для ознакомления с музыкальной литературой, играя в ансамбле, аккомпанируя певцам и инструменталистам.
- Развитие творческой активности учащегося-участника ансамбля.
- Развитие у детей интереса и любви к музыке.
- Комплексное музыкальное воспитание и обучение учащихся.
- Идея развивающего обучения.

## ГЛАВА 1

### 1.1. РИТМ КАК ФАКТОР АНСАМБЛЕВОГО ЕДИНСТВА

Среди компонентов, объединяющих учащихся в единый ансамбль, метро-ритму принадлежит едва ли не главное место. Действительно, что помогает ансамблистам (а их может быть два и более) играть вместе, чтобы создавалось впечатление, будто играет один человек. Это ощущение метро-ритма. Он, по существу, выполняет функции дирижера в ансамбле, ощущение каждым участником сильных долей есть тот «скрытый дирижер», «жест» которого способствует объединению ансамблистов, а, значит, и их действий в одно целое. Ощущение сильных и слабых долей такта, с одной стороны, и ритмическая определенность «внутри такта», с другой, вот тот фундамент, на котором основывается искусство ансамблевой игры. Единство, синхронность его звучания является первым среди других важных условий. Если при неточности исполнения остальных компонентов

снижается только общий художественный результат, то при нарушении метроритма рушится ансамбль. Но не только в этом значение метроритма. Он способен влиять и на техническую сторону исполнения. Ритмическая определенность делает игру более уверенной, более надежной в техническом отношении. К тому же, ученик, играющий неритмично, больше подвержен всякого рода случайностям, а от случайности, как известно, прямая дорога к потере психологического равновесия, к зарождению волнения. Как же добиться того, чтобы каждый из участников, исполняя свою партию, укреплял ритмическую основу всего ансамбля? Необходимо систематически и настойчиво работать в этом направлении. В ансамбле, разумеется, могут быть исполнители, у которых по разному развито чувство ритма. Начинать нужно с воспитания чувства абсолютного точного и «метрономного» ритма: он и станет объединяющим началом в общем коллективном ритме. Необходимо, чтобы в ансамбле были ритмически устойчивые исполнители. Тогда и остальные начнут тянуться к более сильным в ритмическом отношении.

## 1.2. ДИНАМИКА КАК СРЕДСТВО ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ

Играя в ансамбле, необходимо быть экономным в расходовании динамических средств, распорядиться ими разумно. Надо исходить из того, что, как бы ансамбль ни был бы богат яркими по тембру инструментами, одним из главных его резервов, придающих звучанию гибкость и утонченность, является динамика. Различные элементы музыкальной фактуры должны звучать на разных динамических уровнях. Как в живописи, так и в музыке ничего не выйдет, если все будет иметь равную силу. В музыке, как и в живописи, есть передний и задний план. Воспитав такое ощущение динамики, ансамблист безошибочно определит силу звучания своей партии относительно других. В том случае, когда исполнитель, в партии

которого звучит главный голос, сыграл чуть громче или чуть тише, его партнер немедленно отреагирует и исполнит свою партию также чуть громче или тише. Важно, чтобы мера этих «чуть-чуть» была бы точной.

Как практически работать над динамикой в ансамбле. Вначале необходимо научиться играть в пределах того или иного динамического оттенка абсолютно ровно. Например, можно предложить сыграть всем участникам одну ноту или гамму на ровном *p* (пиано), затем на ровном *mf*, и так следует пройти все динамические ступени. Безусловно, сила звука – понятие не столь определенное, как высота звука *mf* на гитаре не равно *mf* на фортепиано, *f* на балалайке – не одно и то же, что *f* на баяне. Исполнитель должен воспитывать у себя развитый слух (микрослух), дополнив динамику понятием микродинамики, означая способность регистрировать малейшие отклонения в сторону увеличения или уменьшения силы звука.

### 1.3. ТЕМП КАК СРЕДСТВО ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ

Определение темпа произведения – важный момент в исполнительском искусстве. Точно выбранный темп способствует правильной передаче характера музыки, неверный темп в той или иной мере искажает этот характер. Хотя и существуют авторские указания темпа, вплоть до определения скорости по метроному, темп «заложен» в самой музыке. Еще Римский-Корсаков утверждал, что «музыканту метроном не нужен, он по музыке слышит темп». Не случайно Бах, как правило, в своих сочинениях вовсе не указывал темп. В пределах одного произведения темп может варьироваться. «Нет такого медленного темпа, в котором бы не встречались места, требующие ускорения...и наоборот. Для определения этого в музыке нет соответствующих терминов, обозначения эти должны быть заложены в душе» (В. Тольба).

#### 1.4. ПРИЕМЫ ДОСТИЖЕНИЯ СИНХРОННОСТИ АНСАМБЛЕВОГО ЗВУЧАНИЯ

Под синхронностью ансамблевого звучания следует понимать точность совпадения во времени сильных и слабых долей каждого такта, предельную точность при исполнении мельчайших длительностей всеми участниками ансамбля. При рассмотрении проблемы синхронного исполнения нужно выделить три момента: как начать пьесу вместе, как играть вместе и как закончить произведение вместе. В ансамбле должен быть исполнитель, выполняющий функции дирижера, он обязан иногда показывать вступления, снятия, замедления. Сигнал к вступлению - небольшой кивок головы, состоящий из двух моментов: едва заметного движения вверх (ауфтакт) и затем – четкого, довольно резкого (раз) движения вниз. Это служит сигналом к вступлению. Кивок не всегда делается одинаково, все зависит от характера и темпа исполняемого произведения. Когда произведение начинается из-за такта, то сигнал, по сути, такой же, с той разницей, что если в первом варианте при подъеме головы была пауза, то в данном случае она заполняется звучанием затакта. На репетиции можно просчитывать пустой такт, могут быть слова: «Внимание, приготовиться, начали», после слова «начали» должна быть естественная пауза (как бы вдох). В достижении синхронности ансамблевого звучания многое зависит от характера музыки. Замечено, что в пьесах активного, волевого плана это качество достигается быстрее, чем в пьесах спокойного созерцательного характера. То же самое можно сказать и относительно «старта».

Вряд ли есть необходимость подчеркивать, насколько важно закончить произведение вместе, одновременно:

а) последний аккорд – имеет определенную длительность, - каждый из ансамблистов отсчитывает «про себя» метрические доли и снимает аккорд точно во время.

б) аккорд – над которым стоит фермата, продолжительность которого необходимо обусловить. Все это отрабатывается в процессе репетиции. Ориентиром снятия может также быть и движение – кивок головы.

Если синхронность исполнителя – качество, необходимое в любом ансамбле, то в еще большей степени оно необходимо в такой его разновидности как унисон. Ведь в унисоне партии не дополняют друг друга, а дублируют, правда, иногда в разных октавах, что не меняет сути дела.

Поэтому недостатки ансамбля в нем еще более заметны. Исполнение в унисон требует абсолютного единства – метроритме, динамике, штрихах, фразировке. С этой точки зрения унисон является самой сложной формой ансамбля. Доказательством абсолютного единства при исполнении в унисон является ощущение, что во время игры вместе с другими учащимися ваша партия не прослушивается как самостоятельная. К сожалению, этой форме ансамблевой игры уделяется мало внимания в учебной практике. Между тем в унисоне формируются прочные навыки ансамбля, к тому же унисон интересен зрительно и в сценическом отношении.

Когда учащийся впервые получит удовлетворение от совместно выполненной работы, почувствует радость общего порыва, взаимной поддержки – можно считать, что занятия в классе дали принципиально важный результат. Пусть это исполнение еще далеко от совершенства – это не должно смущать педагога, все можно выправить дальнейшей работой. Ценно другое, преодолен рубеж, разделяющий солиста и ансамблиста, ученик почувствовал своеобразие и интерес совместного исполнительства.



## 1.5. АНАЛИЗ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ В АНСАМБЛЕ

Известно, что анализ нотного текста является важнейшей предпосылкой грамотного чтения с листа в ансамбле:

1. Определить тональность, ключевые и встречные знаки;
2. Прохлопать встречающиеся ритмические сложности;
3. Проанализировать структуру произведения: ритмические и мелодические повторы, части, разделы;
4. Проследить мелодическую линию;
5. Продумать аппликатуру;
6. Определить темп;
7. Обратит внимание на штрихи, динамику.

Анализ создает наиболее благоприятные условия для взаимодействия музыкантов, поскольку учащиеся вникают в музыкальный материал, стараются услышать, представить характер музыки еще до воспроизведения ее на инструменте. Логику мышления учащихся в процессе анализа музыкального материала удобнее всего контролировать, когда они рассуждают вслух. Для того, чтобы грамотно исполнить произведение, пишет Г.И.Шахов, необходимо предварительное прочтение нотного текста глазами, что без сомнения очень развивает внутренний слух, заставляет его активно работать.

## 1.6. ПОДБОР МАТЕРИАЛА ДЛЯ ЧТЕНИЯ С ЛИСТА

Чтобы познакомить учащихся с разнообразием нотной литературы, я подобрала разнообразный репертуар, включая собственные оркестровки - народные песни, классику, детскую музыку, джазовую и популярную музыку.

Эффективность занятий во многом зависит от того, удастся ли педагогу вызвать у детей устойчивый интерес к игре в ансамбле. При этом необходимо придерживаться жанрово-стилевого подбора произведений. Таким образом, педагог сможет расширить исполнительский опыт и музыкальный кругозор учащихся.

Подбор материала следует вести постепенно, учитывая один из основных педагогических принципов от простого к сложному. От легких тональностей переходить к более трудным, более сложным ритмическим соотношениям, разнообразным формам изложения и т. д.

Большое внимание в работе с детьми уделяется ансамблевому чтению с листа. На занятиях используем нетрудные переложения классических произведений, музыку из мультфильмов, что развивает музыкальный кругозор и в то же время повышает интерес детей к чтению с листа.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Коллективное музицирование является одной из наиболее эффективных форм воспитания и обучения детей, занимающихся игрой на различных музыкальных инструментах. Грамотное построение учебно-воспитательного процесса позволяет решить ряд задач - это прежде всего воспитание различных музыкальных качеств, а также формирование качеств личностных.

Одним из необходимых требований для успешного учебно-воспитательного процесса является грамотный подбор репертуара, позволяющей знакомить ученика со всем многообразием музыки. В репертуар ансамбля, обязательно, должна включаться русская народная музыка. Народная песня, являющаяся источником классической музыкальной культуры – незаменимое средство развития основных музыкальных способностей учащихся. Такие качества

народной песни, как четкость ритмического рисунка, повторность небольших по размерам мотивов, куплетность и вариационность форм делают ее исключительно ценным материалом в музыкальном воспитании учащихся различных возрастов. Необходимое требование – это сохранение интереса ребенка к музыкальному искусству. Именно этому обстоятельству должен отвечать учебный процесс детской школы искусств.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Н.Ризоль. Очерки о работе в ансамбле. – 1986. – Москва.
2. А.Готлиб. Первые уроки ансамбля.
3. П.Агафонин. Школа игры на шестиструнной гитаре. – Москва. –1993г.
4. Теплов, Б.М. Психология музыкальных способностей // Проблемы индивидуальных различий. / Б.М. Теплов – М., 1961.
5. Роль музыки в эстетическом воспитании детей и юношества: Сб. статей / Сост. и ред. А. Готсдинер. – Л.: Музыка, 1980.
6. Новикова, Л. И. Педагогика детского коллектива / Новикова Л.И. // Педагогика: Уч. пособие / Под ред. Ю.К. Бабанского– М.: Просвещение, 1988.
7. Науменко, С.И. Формирование музыкальности у младших школьников // Вопросы психологии / С.И. Науменко. – М., 1987
8. Дмитриева, Л.Г. Методика музыкального воспитания в школе: уч. пособие / Л.Г. Дмитриева, Н.М. Черноиваненко. – М.: Изд. центр «Академия»,1998.