«Основные направления в работе с ансамблем»

**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.

**Динамика как средство выразительности**

Играя в ансамбле, необходимо быть экономным в расходовании динамических средств, распоряжаться 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 свой партии относительно других. В том случае, когда исполнитель, в партии которого звучит главный голос, сыграл чуть громче или чуть тише, его партнер немедленно среагирует и исполнить 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, означающим способность регистрировать малейшие отклонения в сторону увеличение или уменьшения силы звука.

**Темп как средство выразительности**

Определение темпа произведения – важный момент в исполнительском искусстве. Верно 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).

**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. Последнее 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.