**МБУДО «ДШИ №5 ЭМР»**

Елисеева Светлана Алексеевна

**Роль в воспитании и развитии музыкальных способностей учащихся через совместное музицирование**

Методическая разработка

2019

**Содержание**

1. Введение 3
2. Экскурс в историю 4
3. Решение основных задач при совместноммузицировании, влияющих на воспитание и развитие музыкальных способностей учащихся 6
4. Заключение 9
5. Список использованной литературы 11
6. **Введение**

Школы искусств в эстетическом воспитании подрастающего поколения ставят перед собой следующие задачи: воспитать грамотных любителей и слушателей музыки, развить творческие способности учащихся, дать общее музыкальное образование, научить необходимым профессиональным навыкам, сформировать на лучших произведениях русских, зарубежных и современных композиторов художественный вкус.

Возрождение различных форм музицирования, одной из которых является камерный ансамбль, делает процесс обучения эффективным и увлекательным.

Камерный ансамбль учит овладению ансамблевого исполнения, играет большую роль в воспитании творческой дисциплины, личной и коллективной ответственности за исполнение.

В работе над камерным ансамблем заложен большой потенциал для развития чувства меры, самоконтроля, коллективного ритма, темпа, полифонического слуха и мышления, так как музыка в ансамбле звучит на разных по тембру инструментах.

Ансамблевое музицирование включает учащихся в коллективное исполнение. В отношении динамики, агогики, темпа, трактовки, исполнение каждой отдельной партии объединяется в одно целое. Партнеры взаимообогащаются и учатся работать в коллективе.

Все это способствует повышению развивающего эффекта музыкальных способностей учащихся.

Поэтому занятия совместного музицирования, как одно из средств музыкального воспитания, приобретает воспитательный и развивающий характер.

1. **Экскурс в историю**

К эпохе средневековья восходят истоки камерной музыки, а термин «камерная музыка» утвердился в 16 – 17 вв.Это время, когда не было концертных залов и филармоний. Инструментальная музыка и небольшие вокальные произведения исполнялись в основном в домах любителей музыки. Несколько друзей – музыкантов собирались, расставляли подставки для нот – пульты, из чехлов и футляров вынимали скрипки, виолончели, флейты, кто – то садился за клавесин и начинался домашний концерт. Сонаты, трио, квартеты звучали в таких концертах, иногда кто – нибудь пел под аккомпанемент клавесина или других инструментов.

Таким образом музицировали и в скромных домах ремесленников, и в аристократических салонах. Отсюда - то и пошло выражение «камерная музыка» (cameraпо – итальянски – комната), то есть музыка, предназначенная для исполнения не в большом зале театра или в церкви, а в комнате, музыка домашняя.Понятно, что в комнате нельзя было исполнять оперы или оратории, играть симфонии. Поэтому камерными называли произведения, написанные для небольшого числа исполнителей – сольные инструментальные пьесы, дуэты, трио, квартеты, песни и романсы, которые можно было исполнить в домашних условиях.

И хотя, в конце 18 в, начале 19 вкамерная музыка вышла из гостиных в концертные залы, старое название ее сохранилось. В это время начали устраиваться и публичные камерные концерты. Неотъемлемой составной частью они стали в европейской музыкальной жизни. Во Франции это камерные вечера Парижской консерватории, в России камерные концерты российского музыкального общества.

Обладающий богатыми выразительными возможностями передачи самых тонких душевных состояний человека и разнообразных эмоций, инструментальный ансамбль привлекал внимание многих великих композитеров разных веков.

Во второй половине 18 в. в творчестве И. Гайдна, В. Моцарта сформировались классические виды инструментального ансамбля – соната, трио, квартет и др. ВI половине 19 века яркие произведения камерной музыки можно встретить в творчестве Л. Бетховена, Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Р. Шумана и др. Во II половине 19 века выдающиеся образцы инструментальной камерной музыки создали И. Брамс, А. Дворжак, Э. Григ. 20 в – К. Дебюсси, Б. Барток и др.

В России распространение камерного музицирования началось в 70 - х годах 18 века; первые инструментальные ансамбли Д. Бортнянский. Дальнейшее развитие камерная музыка получила у А. Алябьева, М. Глинки и достигла высочайшего художественного уровня в творчестве П. Чайковского и А. Бородина. Большое внимание уделяли камерному ансамблю И. Глазунов и С. Рахманинов, а для С. Танеева камерный ансамбль стал основным родом творчества.

Богато и многообразно камерное инструментальное наследие в творчестве советских композиторов: Н. Мясковского, С. Прокофьего, К. Караева, А. Шнитке, С. Слонимского, Б. Чайковского.

И по сей день в репертуар филармоний регулярно входят концерты камерной музыки.

1. **Решение основных задач при совместноммузицировании, влияющих на воспитание и развитие музыкальных способностей учащихся.**

В развитии музыкальных способностей учащихся роль ансамблевой игры трудно переоценить. Рассмотрим, в силу каких причин это происходит?

Во – первых, учащиеся – пианисты, аккомпанирующие сольным инструментам, работают с материалом, говоря словами В.А. Сухомлинского «не для запоминания, а просто из потребности открывать, узнавать, постигать, мыслить, наконец – изумляться». Поэтому в занятиях ансамбля присутствует особый психологический настрой. Более ярким, живым, обостренным и цепким становится восприятие, улучшается заметно музыкальное мышление ребят.

Во – вторых, исполнение партии аккомпанемента дает возможность усвоения навыков гармонического анализа и опираясь на гармонию, учит мысленно слышать всю музыкальную ткань произведения, что способствует развитию как гармонического, так и полифонического слуха учащихся.

В – третьих, тембро – динамический слух важен во всех видах музыкального воспитания, но особенно велика его роль в музыкальном исполнительстве. Ф. Бузони подчеркивал, что рояль «великолепный актер, ему дано имитировать голос любого музыкального инструмента, подражать любой звучности». Поэтому непосредственное знакомство в классе камерного ансамбля с инструментами оркестра, их характерными тембрами, помогают юным пианистам постичь всю красоту и богатство звучания рояля, сравнивая разные его диапазоны с тембрами инструментов оркестра.

Так же важно отметить, что воедино сливаются воспитание и обучение при игре в ансамбле. Участников ансамбля объединяет совместная работа, в результате которой внимание активизируется, организуется исполнительская воля, повышается ответственность друг перед другом за общее дело. Дружеское общение, обмен мнениями обогащают фантазию юных музыкантов, помогают приобрести творческую волю. Занятие в камерном ансамбле учат решать вместе художественные задачи, поэтому развивает творческую инициативу, которая так необходима в воспитании музыканта – исполнителя.

Учащиеся с неустойчивой эмоциональной организацией выигрывают при совместноммузицировании. Потому что на сцену они выходят с единомышленником, чувствуют локоть друга, его поддержку. Волнение, нервное напряжение уходят, на смену появляется вдохновение, уверенность в своих силах. Таким образом, через выступления в камерном ансамбле воспитывается сценическая выдержка.

Техника аккомпанемента ставит перед учеником следующие задачи:

- умение слушать солирующий инструмент, учитывать его тембр, исполнительские интересы, установить нужный баланс в динамике звучания;

- чутко реагировать на все нюансы и агогические отклонения в партии солирующего инструмента;

- добиться более рельефного проведения линии баса;

- уметь давать солисту «дышать», понимать все цезуры, осмыслить протяженность фермат;

- во вступлениях и проигрышах смысловую и художественную нагрузку несет правая рука, в этих моментах нужно добиться более свободного, яркого и насыщенного звучания;

- в кульминациях солисту помогать насыщенным сочным аккомпанементом;

- уметь слышать интонационные переклички с партией солиста и передавать их на инструменте более выпукло, имитируя тембр солирующего инструмента;

- умение видеть три строки нотной записи, для этого проучить стараясь прочитать всю партитуру или пропуская вторую строку.

Камерный ансамбль – это своеобразное музыкальное общение. Солист обращается непосредственно к залу, а ансамблист, как актер в спектакле, сначала общается с партнером по спектаклю, а затем с аудиторией. Поэтому ансамблевое исполнение выдвигает перед исполнителями особые требования:

- прежде всего, это общая договоренность о характере звучания;

- коррекция индивидуальных особенностей каждого инструмента;

- соотношение общих целей и личной инициативы партнеров;

- общность понимания и выработки чувства единого темпа и ритма.

На развитие ритмического чувства наблюдается положительное воздействие в процессе ансамблевого музицирования. С. Майкапар отмечал: «Коллективное ритмическое чувство отличается особой устойчивостью, определенностью и точностью. Эти природные свойства коллективного ритма, при достаточной практике в ансамблевой игре необыкновенно развивают и укрепляют индивидуальное ритмическое чувство каждого участника ансамбля»;

- одним из главных требований ансамблевой игры является синхронность звучания. Необходимо, чтобы все паузы, ускорения и замедления темпа были прочувствованы. Для этого любой ансамбль находит свою систему определенных жестов, взглядов, вздохов, позволяющую синхронно начинать произведение, грамотно показывая ауфтакт, снимать заключенный аккорд и т.п.;

- на любом этапе работы внимание каждого участника ансамбля должно быть обращено на выработку умения слышать общее звучание;

- между партнерами должно царить творческое сопереживание, эмоциональная солидарность, стремление к общей цели – создание единого художественного образа.

1. **Заключение**

В процессе совместного музицирования у учащихся формируется особое мышление исполнителя – ансамблиста, приход понятие того, что художественный результат – это усилие не одного, а нескольких партнеров. В этой форме музицирования присутствует переменность функций исполнителей, поэтому учащиеся учатся слышать звучание всего ансамбля и своей партии в нем, охватить в целом общую партитуру.

Достигая важные задачи в камерном ансамбле, а именно: откорректировать индивидуальные особенности каждого инструмента, найти единую манеру исполнения, нужное соотношение общих целей и личной инициативы каждого участника ансамбля, добиться сходства звучания различных инструментов, влечет за собой развитие ощущения единства темпа, фразировки, движения, дыхания, ритмической дисциплины.

Ансамблевоемузицирование не только развивает музыкальные способности ребят, но и параллельно способствует воспитанию, необходимых подрастающему поколению, социально – значимых качеств – коммуникативных. «Дети учатся… не только музыки, но и основам человеческого общения, взаимодействия в коллективе». (А. Артоболевская). Занимаясь общим делом, ребята не просто действуют, а именно взаимодействуют. Игра в ансамбле учит понимать партнера, Прислушиваться к нему, соотносить свои интересы с интересами партнера. Такие важные коммуникативные качества как взаимопонимание и взаимоответственность формируют основу для успешного, культурного, делового общения, что не мало важно для дальнейшей жизни каждого подрастающего человека.

Таким образом, роль совместногомузицирования велика. Ансамблистам выступления дают яркие музыкальные впечатления, радуют интересными сочетаниями разных тембров, многогранной динамикой, увлекают общей художественной задачей. Все это приносит юным музыкантам огромное удовольствие и желание заниматься музыкой.

В итоге хочется сказать, что совместное музицирование помогает учащимся совершенствовать музыкальные способности, развивать эмоционально – образное восприятие музыки, воспитывать музыкальный вкус, расширять исполнительский репертуар, повышать интерес к музыкальным занятиям, обогащать свой кругозор, развивать культуру человеческих отношений, подготовиться к активной музыкальной деятельности в самых ее разнообразных проявлениях.

1. **Список литературы**
2. Готлиб А. О. Основы ансамблевой техники. М.: «Музыка», 1971 № 2
3. Артоболевская А.Д. Первая встреча с музыкой. М.: 1992
4. Сухомлинский В.А. О воспитании. М.:0000
5. Фридман Л.М., Пушкина Т.А., Каплунович И.Я. Изучение личности учащихся и ученических коллективов. М.:0000
6. Майкапар С.М. Детские инструментальные ансамбли. Челябинск, 2005
7. Баренбойм Л. Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства. Л., 1969
8. Зак Я. Статьи. Материалы. Воспоминания. М.:1980
9. Коган Г. Работа пианиста. М.:1979. М.:2004
10. Николаев Л. Статьи и воспоминания современников. Л., 1979
11. Вопросы о фортепианной педагогике. Вып. 1 – 4. М.: 1963 – 1976.