

**Министерство образования и науки Российской Федерации
ФГБОУ ВО «Уральский государственный педагогический университет»
Институт музыкального и художественного образования
Кафедра музыкального образования**

**ФОРМИРОВАНИЕ УМЕНИЙ АНСАМБЛЕВОГО
ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА В КЛАССЕ БАЯНА ДЕТСКОЙ
МУЗЫКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ**

Выпускная квалификационная работа

Квалификационная работа
допущена к защите:
Зав.кафедрой
« » _____

Руководитель ОПОП:

Исполнитель:
Воробьев Юрий Владимирович
обучающийся БО-42 группы

Научный руководитель:
Матвеева Лада Викторовна,
д-р пед. наук, профессор

Екатеринбург 2016

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ФОРМИРОВАНИЯ УМЕНИЙ АНСАМБЛЕВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА У БАЯНИСТОВ.....	8
1.1. Становление отечественных традиций ансамблевого исполнительства на баяне.	8
1.2. Характеристика умений ансамблевого исполнительства	14
1.3. Ансамблевое исполнительство в содержании дополнительного музыкального образования детей по направлению «народные инструменты».....	19
ГЛАВА 2. ОПЫТНО-ПОИСКОВАЯ РАБОТА ПО ФОРМИРОВАНИЮ У ШКОЛЬНИКОВ УМЕНИЙ АНСАМБЛЕВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА НА БАЯНЕ В УСЛОВИЯХ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ...24	
2.1. Анализ опыта обучения баянистов ансамблевому исполнительству в современной детской музыкальной школе	24
2.2. Методы и приемы формирования умений ансамблевого исполнительства.....	28
2.3. Организация и результаты опытно-поисковой работы	40
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	48
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	51

ВВЕДЕНИЕ

В последнее время наблюдается рост популярности ансамблевого исполнительства: это обусловлено потребностью музыкантов в реализации творческого потенциала через коллективные формы музицирования. Не исключением в данном аспекте являются и баянное ансамблевое исполнительство.

Ансамбли баянистов – это давно сложившаяся форма исполнительства со своей историей, традициями, обширным репертуаром, в том числе и оригинальным, написанным специально для этого инструмента. Ансамбли баянистов, бесспорно, занимают особое место в музыкальной культуре нашей страны, независимо от того, будь то профессиональные коллективы или же любительские. В ансамбле раскрываются новые возможности инструмента, что способствует воплощению сложного композиторского замысла и расширению репертуарных горизонтов. Обучение баянистов игре в ансамбле осуществляется на различных уровнях музыкального образования. Обучение игре на баяне в ансамбле школьников в условиях дополнительного образования отражено в содержании направления «Народные инструменты» и регламентируется ФГТ.

Несмотря на достаточно глубокое освещение историко-теоретических аспектов обучения игре на баяне (В. А. Аверин, М. И. Имханицкий, Е. И. Максимов, А. М. Мирек) и работ по методике обучения на данном музыкальном инструменте (Л. З. Болковский, Ф. Р. Липс, А. Е. Онегин, И. Пуриц, В. Р. Завьялов, В. В. Ушенин и др.), вопросы ансамблевого исполнительства в данных работах отражены в меньшей степени. Нет специальных работ, в которых была бы обобщена и структурирована информация о формировании у баянистов умений ансамблевого исполнительства. Не нашел достаточного отражения в научных и методических источниках педагогический и процесс формирования умений

ансамблевого исполнительства у детей, обучающихся в классе баяна детской музыкальной школы.

Согласно результатам проведенного нами обследования, педагоги детских музыкальных школ в настоящее время сталкиваются с рядом проблем, которые тормозят процесс реализации ансамблевого исполнительства. Во-первых, перед педагогом встает проблема формирования состава ансамбля, обусловленная составом обучающихся в ДМШ. Зачастую ансамбли формируются по классам, что не всегда совпадает с желанием школьника играть с тем или иным партнером. Во-вторых, это проблема репертуара, так как на данный момент существует мало учебного материала, а имеющийся не имеет какой либо систематизации по степени трудности исполнения. В связи с этим данный вопрос полностью ложится на плечи педагога, многие вынуждены делать собственные переложения и обработки. В-третьих, недостаточно разработаны методические аспекты обучения школьников ансамблевому исполнительству, в том числе последовательность и способы формирования соответствующих умений и навыков. В-четвертых, это несовершенная система отчетности по данной дисциплине: не во всех музыкальных школах ансамблевая работа ведется систематически.

В связи с этим усиливается необходимость в разрешении **противоречий** возникающих между:

– теоретической разработанностью историко-теоретических аспектов баянного исполнительства и недостаточной теоретической разработанностью вопросов формирования умений ансамблевого исполнительства у обучающихся игре на баяне;

– задачами реализации ансамблевого исполнительства в условиях обучения по направлению «народные инструменты» в детской музыкальной школе и недостаточной разработанностью методических аспектов данного процесса;

– между желанием ученика детской музыкальной школы играть на баяне в ансамбле и возможностью организации учебного ансамбля его с учетом всех факторов влияющих на дальнейшее существования коллектива.

Вышесказанное позволяет сформулировать **проблему** работы, суть которой состоит в поиске методических путей обучения школьников ансамблевому исполнительству на баяне.

Значимость указанной проблемы определяет **актуальность темы** выпускной квалификационной работы «Формирование умений ансамблевого исполнительства в классе баяна детской музыкальной школы».

Целью работы является систематизация теоретической и эмпирической информации о формировании умений ансамблевого исполнительства на баяне у обучающихся детской музыкальной школы и проверка результативности предлагаемых методов и приемов в процессе опытно-поисковой работы.

Гипотеза исследования: процесс формирования умений ансамблевого исполнительства на баяне у обучающихся детской музыкальной школы будет результативным, если:

– он будет направлен на формирование умений совместного чтения нот с листа, соблюдения единой динамики, соблюдения единого темпа-ритма, штриховой согласованности, исполнения ансамблевой паузы в опоре на соответствующие музыкально-исполнительские навыки, сформированные в условиях индивидуального обучения;

– урок ансамбля будет включать компоненты, направленные на освоение специфических ансамблевых умений, развитие индивидуального исполнительского мастерства участников ансамбля, а также на поддержание благоприятной среды межличностного взаимодействия внутри коллектива.

Задачи выпускной квалификационной работы:

1. Систематизировать информацию об истории становления отечественных традиций ансамблевого исполнительства на баяне.

2. Раскрыть специфику техники совместного исполнительства и охарактеризовать умения баяниста, необходимые для игры в ансамбле.
3. Рассмотреть место ансамблевого исполнительства в содержании обучения баяниста в детской музыкальной школе.
4. Изучить опыт организации ансамблевого исполнительства на баяне в современных детских музыкальных школах.
5. Отобрать методы и приемы формирования умений ансамблевого исполнительства и проверить их результативность в опытно-поисковой работе.

Объект исследования – процесс обучения школьников игре на баяне в условиях дополнительного музыкального образования.

Предмет исследования – методы и приемы формирования у обучающихся игре на баяне умений ансамблевого исполнительства.

В работе использовались следующие **методы**:

Теоретические – изучение литературы по теме исследования, анализ, сравнение, сопоставление, систематизация, ретроспективный анализ опыта детства;

Эмпирические – анкетирование, интервьюирование, опытно-поисковая работа.

Методологической основой послужили теоретические положения об истории возникновения и развития баяна как музыкального инструмента, становлении исполнительства на баяне и соответствующего направления в музыкальном образовании (В. А. Аверин, М. И. Имханицкий, Е. И. Максимов, А. М. Мирек); теоретические положения, обосновывающие специфику обучения игре на музыкальном инструменте в ансамбле (Л. З. Болковский, Т. А. Гайдамович, А. Д. Готлиб, В. Р. Завьялов, В. И. Розанов, С. Н. Рубинштейн, Е. Г. Сорокина), последовательность работы над ансамблевой артикуляцией (Ю. Т. Акимов, Н. И. Голубовская), темповыми соотношениями (Р. Р. Давидян), формированием единого акустического и интонационного пространства (А. В. Бирмак, Н. И. Ризоль).

База исследования:

Детские музыкальные школы г. Екатеринбурга №№ 11, 17, БМБУ ДО ДШИ поселка Монетный Свердловской области, ГАУДО СО «Дворец молодежи», г. Екатеринбург.

Апробация исследования осуществлялась в процессе публикации статьи «Формирование умений игры в ансамбле у учащихся-баянистов детской музыкальной школы» в сборнике материалов девятой всероссийской (с международным участием) научно-практической конференции преподавателей, аспирантов, соискателей, магистрантов и студентов 20-22 апреля 2016 и выступления с докладом на заседании секции в рамках данной конференции.

Структура выпускной квалификационной работы. Работа состоит из введения, двух глав, заключения, списка использованной литературы.

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ФОРМИРОВАНИЯ УМЕНИЙ АНСАМБЛЕВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА У БАЯНИСТОВ

В данной главе описывается история становления отечественных традиций ансамблевого исполнительства на баяне; раскрывается специфика техники совместного исполнительства, и характеризуются умения баяниста, необходимые для игры в ансамбле; рассматривается место ансамблевого исполнительства в содержании дополнительного музыкального образования детей по направлению «народные инструменты», анализируются Федеральные государственные требования и программы для детских музыкальных школ.

1.1. Становление отечественных традиций ансамблевого исполнительства на баяне

Для наиболее полного понимания основных аспектов отечественных традиций ансамблевого исполнительства на баяне необходимо обратить внимание на связь между появлением и последующим совершенствованием как самого инструмента, так и искусства игры на нем. Освещая исторический путь становления отечественных традиций ансамблевого исполнительства на баяне, мы опираемся на базовые работы М. И. Имханицкого [29,30,31,32], Е. И. Максимова [34,35], А. М. Мирека [37,38,39].

Прошло уже больше века с момента создания первой русской хроматической гармоники. До хроматической гармоники получили большое распространение диатонические инструменты различных видов и конструкций, которые изготавливались разными мастерами и, как следствие, имели различные названия: «саратовские», «тульские», «елецкие», «ливенские», «черепашки», «вологодские», «вятские» гармоники. Они различались тембром, размером, конструкцией в зависимости от того, кем и

где они были изготовлены. Их объединял только общий принцип звукообразования и диатонический строй. В 1870 году по инициативе Н. И. Белобородова была создана первая в мире хроматическая гармоника.

Создателем первой отечественной модели инструмента в 1897 году, получившей вскоре стремительное и широкое распространение под названием «баян», стал Павел Леонтьевич Чулков (1875–1932) – в то время двадцатидвухлетний музыкант и конструктор, исполнитель (гармонист, а затем баянист), сын выдающегося тульского мастера Леонтия Алексеевича Чулкова. Свою гармонику он демонстрировал на Тульской кустарно-промышленной выставке 1897 года. Трехрядному хроматическому расположению кнопок на правой клавиатуре, диапазоном три с половиной октавы, соответствовал полный хроматический набор басы-аккордового аккомпанемента левой клавиатуры. Важно подчеркнуть, что П. Л. Чулков исполнял на выставке сложные для того времени классические пьесы [38, с. 306].

Уже в первом десятилетии XX века в нотной и методической литературе России появляются все более постоянные сведения о хроматических инструментах «баян». Название и новый тип инструмента стали постепенно синтезироваться, сливаться в единое понятие. Постепенно, и во многом благодаря неустанной деятельности Я. Ф. Орланского-Титаренко, хроматическая конструкция баяна все более входила в широкую практику. Большая роль принадлежит Я. Ф. Орланскому-Титаренко и в развитии *ансамблевого исполнительства*. Нередко музыкант выступал вместе с сыном Сергеем, игравшем на ансамблевой хроматической гармонике без левой клавиатуры, а в 1912 году создал ансамбль «Баян», который состоял из четырех баянов и кларнета. Коллектив получил признание слушателей за выразительное исполнение, виртуозное техническое мастерство. Он неоднократно записывался на грампластинки [30, с. 232].

Постоянное совершенствование конструкции баяна как музыкального инструмента явилось одновременно причиной и следствием процессов, происходящих в сфере музыкального исполнительства.

Несмотря на сравнительную молодость баяна как музыкального инструмента, вся история его развития тесно связана с *ансамблевым исполнительством*. Уже первые шаги этого инструмента начинались с совместного музицирования: «В доме Белобородова зазвучало трио в составе Николая Ивановича и его дочерей Софьи и Марии. Этот первый ансамбль пользовался известностью в городе и имел большой успех у музыкантов – любителей» [34, с. 8].

В Петербурге в 1880-х годах под руководством Машнина (музыкального мастера, имевшего гармонную мастерскую на Дворянской улице) был организован первый ансамбль в составе десяти гармонистов, игравших на различных диатонических гармониках. Выступали они в саду «Аркадия»; в репертуаре были русские народные песни. В начале 1890-х годов в Петербурге создал трио гармонистов Григорий Лукич Лебедев (Козяков и братья Александр и Иван Летвиченко) [39, с. 97-98].

После Октябрьской революции, с середины 20-х гг. XX в. происходит подъем в развитии баяна, чему во многом способствовала ансамблевая игра. Именно в этот период появляется большое количество дуэтов, трио и других видов баянных ансамблей. Ансамблевое творчество как никогда привлекало исполнителей.

В истории отечественного концертно-ансамблевого баянного исполнительства особо следует отметить искусство Трио баянистов, начавшего свою деятельность во второй половине 1920-х гг. в составе: Александр Иванович Кузнецов (1896–1969), Яков Федорович Попков (1898–1970), Мшат Яковлевич Макаров (1897–1934). С 1934 года М. Я. Макарова в составе трио заменил Александр Федорович Данилов (1901–1965). Позднее, в годы Великой Отечественной войны и первые послевоенные десятилетия, когда этот ансамбль стал работать при Всесоюзном радиокомитете, он

снискал поистине всенародную популярность в СССР, причем не только благодаря чисто инструментальным выступлениям, где артисты нередко чередовали игру на баяне и различных диатонических гармониках, но и превосходным аккомпанементом. Трио баянистов постоянно сопровождало концерты известнейшей исполнительницы русских народных песен Л. А. Руслановой, выдающихся певцов С. Я. Лемешева, И. С. Козловского, М. Д. Михайлова и других. В репертуаре коллектива были и отдельные миниатюры музыкальной классики (к примеру, Вальс № 7 Ф. Шопена или Венгерский танец № 4 И. Брамса), однако феноменальную популярность в нашей стране ансамбль завоевал высокохудожественными обработками народных песен и танцев – вальсов, полек, кадрилией (их автором, как правило, был А. Ф. Данилов).

Большую популярность в СССР с 1927 года получают еще два ансамбля: Квартет баянистов семьи Онегиных, в который входили Алексей Евсеевич, Петр Евсеевич, Иван Евсеевич и Мария Максимовна Онегины (с 1935 года – Квартет баянистов имени М. М. Ипполитова-Иванова), и Трио баянистов братьев Бесфамильных – Якова Михайловича, Владимира Михайловича (отца известного в будущем баяниста) и Николая Михайловича Бесфамильных [29, с. 275]. Трио, созданное в конце 20-х гг в Саратове тремя братьями Бесфамильными, получило название «Трио Бах». Начиная с 1928 г. оно гастролировало на юге нашей страны с обширной программой, включавшей произведения Л. Бетховена, Ф. Листа, Ф. Шопена, П. И. Чайковского, М. И. Глинки, Р. М. Глиэра, С. С. Прокофьева. Многочисленные отзывы в печати свидетельствуют о большом успехе у публики этого семейного ансамбля народных музыкантов [39, с. 117].

В 1929 году организуется квинтет баянистов из педагогов инструкторско-педагогического техникума имени Красной Пресни в составе В. С. Рожкова, Н. К. Отделенова, С. П. Великова, В. И. Медведева, А. Тихомирова (руководитель П. Н. Алексеев). Все это были молодые, способные баянисты нового поколения, каждый из которых имел

специальное музыкальное образование. В 1930–1935 годах квинтет вел большую исполнительскую деятельность, выступая по радио и на различных концертных площадках. В его репертуар входили и классические произведения, например, «Камаринская» М. И. Глинки, увертюра к опере Дж. Россини «Севильский цирюльник», Протяжная и Хороводная А. Н. Лядова. Много раз квинтет выступал и с симфоническим оркестром под управлением дирижеров А. П. Чугунова и В. Л. Кубацкого [39, с. 120].

Все более заметной в СССР становилась деятельность любительских баянно-аккордеонных ансамблей и оркестров. Если в довоенные годы их формирование только начиналась, то в 1950 году, согласно авторитетным данным журнала «Советская музыка», таких коллективов насчитывалось уже 805, с общим числом 6 800 участников [31, с. 17].

В 1970-е годы получило широкое развитие камерно-академическое ансамблевое исполнительство баянистов. Среди коллективов данного направления следует прежде всего отметить Уральское трио баянистов, а также другие аналогичные баянные трио, возникшие по примеру Уральского: Орловское в составе В. В. Михеичева, А. В. Кочергина, М. Н. Репки; Зауральское, в состав которого вошли В. С. Брызгалин, В. И. Карпов, А. В. Иванов; Сыктывкарское – В. П. Данилочкин, В. С. Майсерик, В. А. Волохов; Липецкое – В. Ф. Карпий, В. Г. Мельник, А. Г. Науменко, которого с 1999 года заменил С. Н. Ельчанинов. В их исполнении прозвучало множество развернутых сочинений: у Липецкого трио Органная прелюдия и фуга g-moll И. С. Баха, у Сыктывкарского – «Праздничная увертюра» Д. Шостаковича, у Зауральского его же Пассакалия из оперы «Катерина Измайлова» и т. д. [29, с. 447].

Не менее интересным в указанные и последующие годы было и дуэтное баянное исполнительство. Начиная с середины 1980-х гг. одним из наиболее ярких становится дуэт Николая Прокофьевича Ищенко и Наталии Петровны Ищенко из Челябинска, а также дуэт Александра Владимировича Мищенко и Игоря Ивановича Снедкова из Харькова, ростовский дуэт

баянистов Геннадия Викторовича Галицкого и Анатолия Валентиновича Заикина. Цельное и логичное художественное мышление, тонкое ощущение фразировки, редкий тембровый баланс и техническое мастерство из Харькова все эти качества коллективов позволили им во многом способствовать развитию современного камерно-ансамблевого исполнительства и занять значительное место в развитии баянного искусства [29, с. 450].

Таким образом, с 1970-х годов в нашей стране произошел существенный подъем в развитии искусства игры на баяне, как сольной, так и ансамблевой. И в первую очередь, он характерен для отечественной культуры, хотя трактовка баяна и аккордеона как полноценных концертных инструментов камерно-академической сцены теперь свойственна и многим европейским странам.

Что влекло баянистов объединяться в ансамбли, в чем причина тяготения к этому виду творчества? Исследователи считают, что однозначного ответа на этот вопрос найти нельзя. Одной из основных причин они называют исторически сложившиеся традиции народно-инструментального творчества на Руси. Кроме этого, отмечают, что ансамблевая игра привлекала исполнителей с точки зрения обогащения и разнообразия звучания инструмента. Наконец, объединению баянистов в ансамбли способствовало и отсутствие профессионального обучения игре на баяне в конце XIX – первой четверти XX в. Ансамблевое: творчество расширяло исполнительские возможности музыкантов, делало доступным исполнение более сложных произведений. В свою очередь, постоянное совершенствование инструмента и искусства игры на нем способствовало повышению уровня ансамблевой игры. Значительную роль в этом сыграло введение профессионального обучения.

В наше время, когда баян стал сложным концертным инструментом, игра в ансамбле не только не утратила своего значения, но и приобрела еще большую значимость. Особенно велика роль ансамбля в учебном процессе как предмета, способствующего всестороннему развитию музыканта.

Современные ансамбли баянов значительно отличаются от своих предшественников, как по исполняемому репертуару, так и по задачам, которые приходится выполнять музыкантам.

1.2. Характеристика умений ансамблевого исполнительства

Понятие «ансамбль» (в переводе с франц. – «вместе»), имеющее большое распространение во многих сферах человеческой деятельности, в музыкальной сфере обычно имеет двойственное значение. Во-первых, понятие ансамбль трактуется как коллектив. Это определение применимо к баянным ансамблям (дуэт, трио, квартет и т. д.). Во-вторых, ансамбль понимается как качество, степень стройности и слаженности звучания. В практике нередко используются такие понятия как «плохой ансамбль» или «хороший ансамбль», «чувство ансамбля», что подразумевает качественную сторону [35].

А. Д. Готлиб обращает внимание на то, что ощущения исполнителя в процессе ансамблевого музицирования намного разнообразней и богаче, чем в сольном: «В ансамбле музыкант сразу чувствует, как возросли разнообразие красок и мощь звучания, которыми он пользуется, и, соответственно, яркость и живость впечатления, производимого его игрой» [21, с. 12]. Поэтому существующее мнение о том, что ансамбль стесняет свободу исполнителя, А. Д. Готлиб считает, безусловно, ошибочным.

Как и любой вид творчества, ансамблевое исполнительство имеет свои особенности, специфику и технику. Различные виды совместной игры имеют свою специфику, однако основные принципы ансамблевого творчества едины. Характерная особенность баянных ансамблей – тембровая однородность. Это во многом и определяет их технику.

Авторы работ, в которых анализируются особенности, специфика, техника ансамблевого исполнительства, говорят о необходимых для этого умениях, навыках, качествах музыканта-исполнителя.

Одной из особенностей ансамблевого исполнительства является *умение играть совместно с одним или несколькими партнерами*. Это умение является чрезвычайно важным для формирования профессионального мастерства баяниста. Баянисты, занимающиеся сольным исполнительством, работая над произведением, сами составляют общий план произведения, работают над деталями. В ансамбле же данный аспект реализуется в ходе совместной работы над произведением.

Важной особенностью ансамблевой игры является процесс реализации художественного замысла. Суть его заключается в способе воспроизведения пьесы: если солист играет все произведение целиком, то в ансамбле каждый играет только свою партию, и как бы хорошо каждый из участников ансамбля ни знал ее, художественный образ произведения раскрывается только в процессе совместной работы над ним. Как отмечал А. Д. Готлиб в контексте анализа проблемы создания единого музыкального образа произведения, исполняемого в ансамбле, «общий план и все детали интерпретации являются плодом раздумий и творческой фантазии не одного, а нескольких исполнителей и реализуются они их объединенными усилиями» [21, с. 4]. Процесс создания единого образа произведения во многом индивидуален и зависит от музыкального кругозора и музыкальных предпочтений учащих, так же от эмоциональной отзывчивости и исполнительской техники каждого участника ансамбля.

Любой ансамбль предполагает *синхронность звучания партий*, которая достигается единством темпа, согласованностью штрихов и динамическим балансом. А. Д. Готлиб под синхронностью ансамблевого звучания понимает «совпадение с предельной четкостью мельчайших длительностей (звуков или пауз) у всех исполнителей. Синхронность является результатом важнейших качеств ансамбля – единого понимания и чувствования партнерами темпа и ритмического пульса» [21, с. 22].

В. Р. Завьялов [28] подчеркивает, что ансамбль предполагает наличие у музыкантов особых качеств.

Во-первых, это *умение слушать и слышать партнеров*. Навык слушания и слышания необходим и при сольном исполнении, однако в ансамбле он выходит на новый качественный уровень, так как без него в принципе невозможно исполнение в ансамбле.

Во-вторых, это *умение увлечься исполняемым материалом*, которое во многом зависит от сходства партнеров, их кругозора, интересов, эмоциональной отзывчивости, воображения и исполнительского таланта.

Немаловажную роль играет *умение общаться с партнерами*, так как любая форма коллективного творчества предполагает коммуникацию посредством диалога в процессе работы над воплощением художественного замысла [28].

Говоря о знаниях, умениях, и навыках, которые необходимы детям, обучающимся в классе ансамбля, при работе над музыкальным произведением, нужно отметить такой *навык как хорошее чтение нот с листа*. В ансамбле техника чтения с листа должна развиваться с большей скоростью и в равной мере у всех участников ансамбля это во многом предопределяет продуктивность работы над произведением. Таким образом, знакомство с произведением и первая стадия работы над ним невозможны без сформированности данного навыка.

Немалую трудность представляет собой знакомство с новым полифоническим произведением, так как оно в силу своей специфики в разборе сложнее гомофонно-гармонического. Поэтому при знакомстве с полифонией ансамблисты предварительно просматривают свои партии отдельно. Параллельно должна вестись планомерная работа над развитием навыков чтения полифонической музыки всем ансамблем. Постоянное знакомства с полифонией развивает соответствующий слух музыканта, его умение следить по горизонтали за одновременным развитием нескольких голосов.

На следующей стадии работы над произведением, требующей наибольшего времени, учащиеся разучивают свои партии индивидуально, а

на совместных занятиях корректируют и реализуют общий исполнительский план. В отличие от солиста ансамблисту необходимо *слышать свою партию как часть произведения* и работать над ней, руководствуясь этим.

Одним из методов продуктивной работы над произведением является совместное проигрывание произведения полностью или по частям: это дает возможность более глубоко и внимательно познакомиться с музыкальным материалом нежели при первых беглых проигрываниях. По мнению Л. З. Болковского [13] весьма полезно проигрывание пьесы или отдельных ее частей на небольшой звучности, с минимальной эмоциональной отдачей. К этому методу следует периодически прибегать на протяжении всего периода работы над произведением. Если на начальных стадиях это способствует изучению отдельных партий, то на более поздней – улучшает ритмическую жизнь, способствует сыгранности ансамбля.

По мере разучивания партий наступает момент, когда произведение можно играть наизусть. Этот момент можно считать третьим этапом работы над произведением, на котором ведется работа над выравниванием динамики в ансамбле, работа над синхронностью исполнения и т. д.

Основными критериями коллективного творчества являются такие понятия, как слаженность и единство звучания, с одной стороны, и ясная расчлененность функций той или иной партии – с другой. Этому во многом способствует *умелое владение* исполнителем динамикой, техникой артикулирования и голосоведения и т. д.

Как одно из наиболее действенных выразительных средств в музыке, динамика позволяет глубже раскрыть характер произведения, его интонационное богатство, фразировку. Именно это выразительное средство развивает в исполнителе такие профессиональные качества, как *умение* слушать, распределять свое внимание на одновременное выполнение нескольких задач, воспитывает чувство меры. Все перечисленные качества воспитывает и сольное исполнительство, но не в такой степени, как ансамбль.

Как указывалось выше, профессиональный уровень любого ансамбля по согласованности игры определяется синхронностью звучания. Последняя подразумевает не только единую скорость движения, но и штриховую согласованность, представляющую собой не только важную художественную задачу, но и серьезную техническую сложность [21]. В методике баянного исполнительства отсутствует единая система штрихов, их названий и обозначений. Однако богатство средств выразительности в игре на баяне связано именно с обширным арсеналом штрихов и приемов звукоизвлечения.

В настоящее время репертуар ансамблей очень усложнился, но традиция игры сохранилась [30]. Запоминание нот теперь представляет собой достаточно серьезную трудность, что способствует развитию памяти исполнителя.

Обучающиеся в классе ансамбля получают возможность более точно и глубоко знакомятся с музыкальной литературой, которую на одном баяне без серьезных искажений и потерь исполнить невозможно. Игра в ансамбле позволяет соприкоснуться с шедеврами симфонической музыки, лучшими произведениями и переложениями для оркестра русских народных инструментов, а также фортепианной литературой. Именно игра в ансамбле неизмеримо расширяет и обогащает музыкальный кругозор исполнителя и способствует интеллектуальному развитию музыканта. Этому, в частности, способствует широкий спектр исполнительских задач, которые приходится решать в процессе коллективной формы творчества, что в свою очередь также способствует совершенствованию музыкального вкуса.

В ансамбле всегда играется с большим желанием и активным игровым тонусом. Повышенное эмоциональное состояние, вызываемое совместной игрой, как правило, обогащает музыканта, способствует развитию его как сольного исполнителя.

Ансамбль баянов – еще довольно молодой вид музицирования, но его распространенность постоянно прогрессирует. Совершенствование этого

вида творчества будет способствовать росту общей исполнительской культуры баяниста.

1.3. Ансамблевое исполнительство в содержании дополнительного музыкального образования детей по направлению «народные инструменты»

Согласно Федеральным государственным требованиям к реализации программ обучения по направлению «народные инструменты», в содержание курса обучения входит две предметных области: 1) теория и история музыки; 2) музыкальное исполнительство, которое, в свою очередь, включает в себя ансамблевое исполнительство. При реализации программы с нормативным сроком обучения 8 лет на учебный предмет «ансамбль» отводится 165 часов, при реализации программы с дополнительным годом обучения (9 лет) – 231 час. При нормативном сроке обучения 5 лет дисциплина «ансамбль» занимает 132 часа, при сроке обучения 5 лет с дополнительным годом обучения данной дисциплине отводится 198 часов.

Реализация программы предполагает приобретение учащимися суммы знаний, умений и навыков, направленных на формирование художественного вкуса, эстетических взглядов, нравственных установок и идеалов ученика.

Согласно требованиям ФГТ результаты освоения программы по учебному предмету ансамбль должны отражать:

– сформированный комплекс навыков и умений в области коллективного творчества – ансамблевого исполнительства, позволяющий демонстрировать в ансамблевой игре единство исполнительских намерений и реализацию исполнительского замысла;

– знание ансамблевого репертуара, способствующее воспитанию на разнообразной литературе способностей к коллективному творчеству;

– навыки по решению музыкально-исполнительских задач ансамблевого исполнительства, обусловленные художественным

содержанием и особенностями формы, жанра и стиля музыкального произведения [49, 3.4.2].

По учебному предмету «ансамбль» к занятиям могут привлекаться как обучающиеся по образовательной программе «народные инструменты», так и обучающиеся по другим образовательным программам в области музыкального искусства. Реализация учебного предмета «ансамбль» может проходить в форме совместного исполнения музыкальных произведений ученика и педагога [49].

Обучение и воспитание – это единый процесс, каждая из сторон которого имеет свои задачи и способы их реализации. Воспитательная работа ведется параллельно с процессом обучения игре на инструменте. Воспитание при обучении игре в ансамбле охватывает все стороны личности ученика. Музыкальное обучение играет большую роль в формировании художественного вкуса ученика, который представляет собой эстетическую установку, формирующуюся в эстетическом опыте человека, и является уникальной особенностью личности. Вкусовые предпочтения во многом зависят от воспитания, характера, привычек, круга общения жизненного опыта ученика.

Целью обучения согласно ФГТ является формирование у ученика интереса и любви к музыкальному искусству в целом, оно должно быть направлено на развитие творческого мышления и эстетического восприятия музыки.

В ФГТ уделяется важное значение формированию ряда знаний, умений и навыков в области музыкально-исполнительского искусства, необходимых обучающимся в реализации их творческого потенциала. Подчеркивается, что музыкальное обучение должно быть комплексным и основываться на интенсивном развитии музыкального слуха и мышления, выявлении и развитии творческого потенциала ученика.

Основной формой учебной работы является урок. Занятия по учебному предмету «ансамбль» проводятся один раз в неделю по одному

академическому часу (45 мин). Музыкальный материал, рекомендованный для изучения в каждом классе, приводится в годовых требованиях. Репертуар, приведенный в годовых планах, делится на рабочий, предназначенный для изучения в классе, и концертный. Из этого следует, что педагог имеет право сам устанавливать стадию завершенности работы ученика над произведением.

Формирование технических навыков исполнения у обучающихся в классе ансамбля ведется в процессе работы над произведениями, различными по стилю, характеру и содержанию.

Вся работа педагога по дисциплине «ансамбль» ведется в соответствии с годовым планом, а также индивидуальным учебным планом, утвержденным администрацией учреждения. Проверка качества реализации индивидуальных планов и успеваемости обучающихся осуществляется в форме контрольных занятий, академических концертов, технических зачетов. Промежуточная аттестация проводится в конце полугодия в рамках аудиторного времени, отведенного на предмет. Экзамены проводятся вне пределов аудиторных часов.

Учет и контроль успеваемости осуществляется на академических зачетах, контрольных уроках, экзаменах, концертах, конкурсах. Экзамены проводятся в выпускных классах в форме академического концерта. В конце каждого года обучения проводится переводной академический концерт.

Выводы по главе.

Знание истории развития и становления отечественных традиций ансамблевого исполнительства на баяне имеет немаловажное значение в развитии будущего музыканта, позволяет ему расширить свой кругозор, получить представление непосредственно о самом инструменте, сформировать эстетические взгляды и идеалы. Не зная истории, невозможно объективно оценивать перспективы развития инструмента и обучения игре на

нем. Материал, представленный в первом параграфе данной главы, может оказать помощь педагогу-музыканту в осмыслении своей роли в сохранении и преумножении отечественных традиций ансамблевого баянного исполнительства и в проектировании соответствующего педагогического процесса. Он также может использоваться для проведения музыкально-просветительских бесед с учащимися музыкальных школ, участниками детских музыкально-исполнительских коллективов.

Специфические особенности техники совместного исполнительства обуславливают необходимость наличия у участников ансамбля определенных умений, обусловленных этими особенностями. Авторы работ по ансамблевому исполнительству говорят об умениях слушать и слышать партнеров, общаться с партнерами в процессе реализации художественного замысла, слышать свою партию как часть произведения, распределять внимание на выполнение нескольких задач. Синхронность звучания партий достигается при соблюдении единства темпа, согласованности штрихов, динамического баланса. Эти умения базируются на владении исполнительскими навыками (динамика, штрихи и др.). Важную роль для игры в ансамбле играет навык чтения с листа. Применительно к баянному ансамблевому исполнительству перечисленные умения конкретизируются с учетом особенностей техники игры на данном музыкальном инструменте. Знание специфики техники совместного исполнительства позволяет педагогу грамотно организовать процесс обучения и формирования у учеников умений и навыков, необходимых для игры в ансамбле.

Организационные аспекты процесса обучения детей на баяне регламентируются содержанием образовательными программами учреждений дополнительного образования, которые, в свою очередь, обуславливаются Федеральными государственными требованиями. Ансамблевому исполнительству в содержании направления «народные инструменты» уделяется большое внимание. Оно представлено в виде самостоятельной дисциплины, на изучение которой отводится достаточное

количество учебных часов. В программах обучения игре в ансамбле доминируют задачи общего и музыкального развития ребенка. Основу образовательного процесса составляет разнообразный музыкальный репертуар, в процессе освоения которого ставятся и решаются последовательно усложняющиеся технические и художественные задачи.

ГЛАВА 2. ОПЫТНО-ПОИСКОВАЯ РАБОТА ПО ФОРМИРОВАНИЮ У ШКОЛЬНИКОВ УМЕНИЙ АНСАМБЛЕВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА НА БАЯНЕ В УСЛОВИЯХ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

В данной главе приводятся результаты проведенного анкетирования и интервьюирования преподавателей детских музыкальных школ, позволяющие выявить современные проблемы в организации обучения ансамблевому исполнительству на баяне и определить возможные пути решения этих проблем; описываются методы и приемы формирования умений ансамблевого исполнительства, отвечающие задачам обучения школьников-баянистов; анализируются результаты опытно-поисковой работы по формированию у школьников умений ансамблевого исполнительства на баяне в условиях дополнительного музыкального образования.

2.1. Анализ опыта обучения баянистов ансамблевому исполнительству в современной детской музыкальной школе

Опыт обучения баянистов ансамблевому исполнительству анализировался нами на базе Детских музыкальных школ г. Екатеринбурга №№ 11, 17 и БМБУ ДО ДШИ поселка Монетный Свердловской области и ГАУДО СО «Дворец молодежи». В обследовании приняли участие 9 педагогов с различным стажем работы (от 8 до 40 лет).

Для проведения обследования нами была разработана анкета, включавшая 9 вопросов с предложенными вариантами ответов, а также требующих самостоятельного ответа на них. В частности были заданы следующие вопросы:

1) Применяется ли в вашей практике на данный момент ансамблевая форма музицирования? Если нет, то с чем это связано?

- 2) Существует ли в вашей школе предмет ансамбль?
- 3) Какие трудности возникают при организации данной формы деятельности?
- 4) По каким принципам формируется состав ансамбля?
- 5) С какого возраста (класса) нужно начинать занятие ансамблем?
- 6) Развитию, каких исполнительских навыков способствует игра в ансамбле?
- 7) Существуют ли проблемы с подбором репертуара?
- 8) Какая, по вашему мнению, самая распространенная в условиях ДМШ форма ансамбля, и чем это обусловлено?
- 9) Какие самые распространенные по количеству участников ансамбли?

При проведении обследования мы столкнулись с тем, что педагоги предпочитали отвечать на предложенные вопросы не в письменной, а в устной форме. С учетом этого мы стали использовать разработанную анкету в качестве основы для *интервью*.

В ходе систематизации и осмысления информации, полученной от педагогов, мы систематически обращались к собственному опыту обучения в детской музыкальной школе. Наш личный опыт игры в ансамбле – это опыт игры в дуэте баянов, наиболее распространенном виде совместного баянного исполнительства.

В результате нами была получена следующая картина.

По мнению опрошенных педагогов, уровень преподавания ансамблевых дисциплин у баянистов в последнее время повысился, однако его нельзя сравнить с уровнем преподавания тех же дисциплин в классе камерного ансамбля. Это обусловлено рядом факторов, которые тормозят развитие ансамблевого исполнительства в классе баяна ДМШ. К ним, в частности, относится несовершенная система отчетности по данной дисциплине, между тем строгая отчетность в классе ансамбля необходима так же, как и по специальности.

Ансамблевая работа ведется систематически не во всех учебных заведениях. В первую очередь, это обусловлено недостаточным количеством обучающихся в классе баяна, что не позволяет сформировать коллектив с более или менее равноценными партнерами и тем более со схожими музыкальными вкусами и предпочтениями.

Для сравнения: в период нашего собственного обучения в детской музыкальной школе конкурс в класс баяна составлял от 3 до 5 человек на место, а сейчас в среднестатистическую детскую музыкальную школу конкурса как такового не существует. Принимаются все желающие («кто пришел, того и взяли»), независимо от наличия предрасположенности к обучению игре на инструменте – лишь бы было желание обучаться со стороны самого ребенка или же его родителей.

На данный момент существует ряд факторов, которые отпугивают многих желающих обучаться игре на баяне: во первых, достаточно высокая стоимость самого инструмента; во вторых, нацеленность многих детей и родителей на быстрый результат в обучении, а как известно, обучение игре на любом инструменте требует довольно большого количества времени и труда для достижения какого-либо результата.

Состав ансамбля в современных детских музыкальных школах чаще всего формируется по классам, что не всегда совпадает с желанием учащегося играть с тем или иным партнером. А как было сказано выше, успех любого ансамбля зависит от его организации и общности интересов, вкусов, уровня развития и исполнительского мастерства учащихся.

Немаловажную роль играет распределение учеников по партиям. Этот момент не всегда учитывается, а ведь от него зависит стабильная и продуктивная работа коллектива, обусловленная тем, в какой мере ученику интересно играть в данном ансамбле.

Большую роль играет организация репетиционного процесса. Существующего на данный момент занятия один раз в неделю, по мнению педагогов ДМШ, явно недостаточно для плодотворной работы в ансамбле.

Более продуктивным было бы занятие два раза в неделю, как это практикуется в вузе. Помимо этого ансамблисты должны не менее двух раз в неделю репетировать самостоятельно. Форму занятий варьирует педагог. Можно, скажем, не всегда заниматься полным составом, а вызывать отдельных исполнителей. Немаловажное значение имеют также организованность в работе и дисциплина.

Множество проблем возникает и с подбором репертуара, так как на данный момент существует мало готового учебного материала, а имеющийся не имеет какой либо систематизации по степени трудности его исполнения. В связи с этим подбор репертуара полностью ложится на плечи педагога, многим приходится делать собственные переложения и обработки.

Из баянных ансамблей чаще практикуются дуэты, трио, реже квартет, квинтет и секстет. Дуэт и трио – наиболее мобильные виды ансамбля. При переложении для них музыкальный материал хорошо укладывается без всяких искажений. Эти виды ансамблей более удобны и в организационном отношении.

Почти все педагоги практики сходятся во мнении, что заниматься ансамблем надо начинать как можно раньше, так как ансамблевое исполнительство не только способствует развитию всех видов слуха, расширяет музыкальный кругозор учащегося, но и пробуждает у него устойчивый интерес к занятиям. Ученик, играющий в ансамбле, более активно знакомится с новыми произведениями, намного быстрее и качественней разучивает их, что способствует значительному расширению исполняемого репертуара. Еще одной немаловажной чертой ансамбля является то, что более сильный партнер оказывает благоприятное влияние, на более слабого партнера рождая дух соревнования, тем самым стимулируя его технический и общемузыкальный прогресс.

Самой первой и наиболее распространенной формой ансамбля в условиях ДМШ практикуется так называемый ансамбль «учитель – ученик». Зачастую это обусловлено более простой организацией данного коллектива.

Благодаря этой форме ученик ощущает поддержку педагога, более активно включается в процесс совместной игры на инструменте и постепенно начинает осознавать свою равнозначную роль в ансамбле, что приводит к более полноценному восприятию художественно – образного замысла произведения. Такая форма ансамбля способствует развитию основных навыков совместной игры; помогает преодолеть психологические зажимы, возникающие у ученика во время сольного исполнения, так как он чувствует поддержку педагога; позволяет уже на первоначальном этапе обучения ученику почувствовать себя настоящим артистом исполнителем, с одной стороны, и способствует формированию высокого авторитета педагога с другой. В процессе совместного исполнения возникают более доверительные взаимоотношения между учителем и учеником.

2.2. Методы и приемы формирования умений ансамблевого исполнительства

Для проведения опытно поисковой работы нами были определены *умения ансамблевого исполнительства*, к числу которых необходимо отнести: совместное чтение нот с листа, соблюдение единой динамики, соблюдение единого темпо-ритма, штриховая согласованность, исполнение ансамблевой паузы.

Приведенные в данном параграфе *методические рекомендации* по формированию выделенных умений составлены нами на основе обобщения информации, представленной в работах следующих авторов: Ю. Т. Акимов [2], Г. И. Андрюшенков [5], Д. Д. Благой [12], О. В. Бычков [16], А. Д. Готлиб [21,22], Р. Р. Давидян [23], В. А. Максимов [36], О. С. Паньков [41], И. Пуриц [42], Н. И. Ризоль [43], А. М. Стороженко [47], В. И. Шрамко [50] и др. Нами были отобраны методы и приемы, отвечающие задачам обучения игре в ансамбле баянов школьников в условиях дополнительного музыкального образования.

Формирование умения совместного чтения нот с листа.

В учебной и методической литературе навык чтения нот с листа понимается, как умение исполнить произведение по нотам в темпе и с выразительными оттенками, по возможности отвечающими содержанию произведения без предварительного разучивания. Нетрудно заметить, что в данном определении отражен конечный результат всего процесса формирования навыка чтения нот с листа. Данный навык имеет большое значение для ансамблевого исполнительства. Начинать развивать этот навык надо с первых шагов обучения, возникает только вопрос, что читать и как читать. Эти две стороны взаимосвязаны и обуславливают друг друга, более того, они тесно связаны и с самим процессом обучения игре на инструменте.

Учить играть по нотам значит одновременно учить читать их, так как невозможно выучить по нотам произведение, не читая его, следовательно, это и есть ответ на вопрос, что читать. Для ответа на вопрос «как читать?» необходимо рассмотреть методику формирования данного навыка и этапы его развития. Навык, как известно, развивается от простого к сложному, следовательно, степень развитости навыка повышается на каждом этапе обучения. Самым первым и наиболее простым является навык чтения одной отдельно взятой ноты как при изучении правой клавиатуры инструмента (скрипичный ключ), так и левой (басовый ключ). После того, как учащийся переходит к игре двумя руками одновременно, развивается навык чтения нот, записанных на двух нотоносцах. В дальнейшем навык развивается посредством усложнения читаемого материала в зависимости от совершенствования исполнительских навыков [51, с. 11].

Формирование умения соблюдения единой динамики в ансамбле

Играя в ансамбле, ученику необходимо слушать своих партнеров, выбирать силу звучания своей партии в зависимости от ее места и значения в общем ансамбле. Обучающийся должен быть гибким в вопросах, связанных с

изменением динамики, понимать роль и значение своего инструмента в общем звучании ансамбля.

Тембровое родство инструментов в баянных ансамблях, примерно равная сила их звучности и особенно звуковая гибкость баяна – все это усложняет технику координирования силы звучания.

Б. В. Асафьев ставит тембр в первый ряд факторов, имеющих большое значение для восприятия характера музыки и в интонировании ее смысла [6]. Осмысление инструментальной специфики должно быть положено в основу процесса формирования исполнительской художественной техники баяниста.

В ансамблевом музицировании применяются такие понятия, как динамика всего ансамбля в целом и динамика каждой конкретной партии в частности. Если в смешанных ансамблях выделению какой либо партии зачастую способствует тембровая неоднородность, то в ансамбле баянистов данную функцию выполняет динамика каждой партии и ее малейшие градации.

Большое значение в динамическом балансе ансамбля имеет регистр, в котором излагается тот или иной материал. Наиболее ярким на баяне является средний регистр, а верхний, и особенно нижний, – более глухие. Это обстоятельство следует постоянно учитывать, поскольку его недооценка отрицательно сказывается на звучании ансамбля. Например, один из баянистов при переходе в более глухой регистр не услышит, что его партия звучит значительно тише необходимого. Это моментально повлияет на звуковой баланс ансамбля.

Говоря о динамике, нельзя обойти стороной вопрос исполнения крещендо и диминуэндо в ансамбле. Сложность их воспроизведения одинакова для любого вида ансамбля и обусловлена техникой совместного исполнения нюансов. Крещендо в ансамбле в первую очередь делает исполнитель главной партии, а второстепенные партии его только поддерживают. При исполнении диминуэндо складывается противоположная

ситуация: исполнитель главной партии уменьшает силу звучания в последнюю очередь.

Динамика в ансамбле зачастую зависит не только от изменения силы звука, но и от других средств музыкальной выразительности, таких как фактура изложения, штрихи и т. д.

Фактуру изложения музыкального материала важно учитывать композитору и инструментовщику, автору переложения и, конечно, исполнителю.

Простой пример: основная кульминация любого произведения фактурно излагается более насыщенно. Некоторые сочинения построены на постепенном нарастании и спаде звучности: «Сказочный хоровод», «У зари-то у зореньки» А. Шалаева, «Фронтальная кавалерийская» Н. Ризоля и др. Эти пьесы написаны с учетом воссоздаваемой картины, и исполнителям-ансамблистам важно учитывать изменение фактуры произведения, поскольку это определяет звуковой баланс ансамбля.

Хорошо известен в оркестровке прием усиления звучности за счет поочередного вступления инструментов. Исполнителям необходимо хорошо знать и учитывать этот фактор, что даст им возможность сберечь средства для дальнейшего динамического развития.

Впечатление более громкого звучания какого-либо голоса создается также за счет изменения штриха. Форма произведения, интонационный склад тесным образом связаны с его динамикой. Гибкое владение ею способствует выявлению тончайших лабиринтов фразировки, дает возможность раскрыть ее развитие. Вместе с тем, изменение силы звука, не подкрепленное смысловым наполнением, не будет представлять художественной ценности.

Довольно часто одному из участников ансамбля приходится выполнять аккомпанирующую функцию. Партия первого баяна более насыщена по фактуре. Несмотря на это, исполнителю следует учесть, что второй баян, играет мелодию, и постараться соответственно соразмерить силу звучания своей партии. Это важнейшее условие ансамблевой игры, с одной стороны,

основано на постоянном слуховом контроле, а с другой – в большой мере содействует развитию активизации слуха музыканта.

Огромно значение динамики в полифонической музыке. И хотя самостоятельность голосов в полифонии уже сама по себе носит ансамблевый характер, очень важно ясно показать главный голос на фоне остальных. Практика показывает, что учащиеся не всегда могут это выполнить. Если нужный голос и выделяется, то иногда чрезмерно, теряя при этом поддержку остальных, а иногда – недостаточно ярко. Более сложно услышать динамическое развитие своей партии при совместной игре в произведениях подвижного или быстрого темпа, особенно в фактурно одинаковых изложениях. Полифонические приемы изложения применяются, как известно, композиторами и в гомофонно – гармонической музыке.

Многогранность задач, которые встают перед ансамблистом в плане исполнения динамических нюансов, в значительной степени способствуют формированию в исполнителе многих слуховых ощущений и навыков.

В учебном процессе динамика является целью и средством по выявлению полученных двигательных навыков. На разнообразной динамике строится и проверяется система координационных движений и ощущений исполнителя в процессе игры. В динамике исполнения формируется вкус, воля и мастерство исполнителя. Динамика является одним из факторов, способствующих развитию и закреплению автоматизма игровых движений баяниста. Овладение комплексом художественной техники, включающей в себя и динамику, открывает музыканту путь к большей творческой самостоятельности [25, с. 229].

Формирование умения соблюдения единого темпо-ритма в ансамбле.

Формированию слуховых навыков баяниста способствует ритм, являющийся еще одним качественным критерием ансамблевого исполнительства. Ритм – это жизнь и пульс художественного произведения.

Игра в ансамбле оказывает музыканту неоценимую помощь в этом отношении, развивая точность ритмического ощущения. Игра в ансамбле способствует устранению многих недостатков связанных с чувством ритма у учащихся. Например, таких как: неумение выбрать нужный темп, держать его, переходить от одного темпа к другому, возвращаться в первоначальный темп и т. д. встречаются сложности связанные с исполнением полиритмии, часто страдает ритм, не выдерживаются паузы и т. п. Малейшие погрешности в плане исполнения ритма неотложно ведут к нарушению слаженности исполнения, а следовательно, и к значительному искажению художественного замысла произведения.

Темп исполнения произведения непосредственно связан с его характером. Темп в разной мере, может изменяться в определенных пределах. К примеру, *allegro* у различных исполнителей и даже у одного и того же в разное время может отличаться, быть немного быстрее или медленнее. Однако границы, где заканчивается *allegro*, существуют, и переступать их нельзя.

Аналогично можно говорить о любом темпе. Солист при исполнении произведения может взять один темп, а при другом, сыграть немного быстрее или медленнее. В ансамбле такие колебания темпа представляют опасность. Поэтому все участники ансамбля должны настраиваться на единый, неизменный темп с предельной точностью. Это достигается в процессе длительного совместного труда, который способствует возникновению чувства локтя, максимальному сближению ощущений и намерений, к слиянию различных творческих индивидуальностей в единое целое.

Выбор единого темпа особенно труден в медленной музыке. В ней мы чаще всего и слышим, как несинхронно играют ансамблисты. Опытный ансамбль, в котором участники хорошо знают и чувствуют друг друга, быстрее достигнет нужного качественного результата. Не менее трудно выработать умение держать выбранный темп. Наиболее часто с этим приходится встречаться при различном фактурном изложении партий.

В то же время темп сплошь и рядом нарушается при смене фактуры, различных изменениях динамики и т.д. Так, например, при усилении звучности происходит ускорение, при затихании – замедление. Игра в ансамбле – хорошая школа устранения подобных недостатков.

В музыке бывают и оправданные, запланированные изменения темпа. В этих случаях важно наличие взаимопонимания. Для достижения, которого, а также единства звучания один из ансамблистов выступает в роли лидера, ведет за собой весь ансамбль.

Наиболее типичный пример изменения темпа – его смена, происходящая чаще на границе частей произведения. Техника определения нового темпа связана с его своевременной подготовкой. Этому способствует и смена характера, происходящая в таких случаях.

Обратный процесс – смена более быстрого темпа на более медленный – аналогичен. Различие заключается лишь в том, что при переходе на подвижный темп происходит активизация исполнительских усилий, а с появлением спокойного темпа – возникает некоторое внутреннее их торможение. В том и другом случаях важно, чтобы в сознание каждого из партнеров темповое изменение сформировалось вовремя и наиболее точно. Без точности, а также без правильного расчета темпа невозможна художественная полноценность запланированного замедления или ускорения. Даже в сольном исполнении это представляет значительную трудность. Так, например, в заключительных эпизодах произведений И. С. Баха очень часто вместо *allargando* можно услышать не очень ровное замедление или просто появление нового темпа.

Не менее трудно и совместное исполнение ускорения. В дуэтной литературе есть произведения, где целые разделы построены именно на нем (В. Соловьев – Седой «Веселый поезд», А. Шалаев «В путь» и др.). Сложность исполнения такого материала в ансамбле – не только в необходимости обеспечить точную и хорошо рассчитанную постепенность, а

прежде всего – в трудности достижения необходимейшей при этом синхронности движения.

В ансамбле, достижение нужной точности ритмического характера, при исполнении полиритмии, составляет значительно большую трудность, чем в сольной.

В дуэтной литературе можно встретить немало примеров полиритмии. Иногда в одной из партий она встречается в более удобном варианте. Значительную исполнительскую трудность представляет в ансамблевой игре и чередование различных ритмических фигур.

Формирование умения исполнения ансамблевой паузы.

Говоря о значении темпо-ритмической стороны для совместного исполнения, необходимо отметить значение паузы, которая носит самый различный характер. Пауза может быть смысловой, психологической, ритмической. Пауза всегда является важным составным элементом жизни музыкального произведения. Совместное исполнение предполагает особую точность исполнения пауз, заставляет исполнителя намного глубже осознать их роль и значение в музыкальной структуре.

Одна из особенностей ансамблевой паузы заключается в том, что она может быть общей для всего ансамбля или встречаться в отдельных партиях. Однако нет абсолютно никакого различия в принципе их исполнения. Имеет большое значение только их точное выполнение.

Говоря об ансамблевой игре, часто приходится употреблять слово «точно». И здесь нет ничего удивительного. Ведь именно оно в первую очередь и обеспечивает при коллективном творчестве формирование необходимых ансамблистских, как и обще музыкальных качеств. Мы предлагаем пример, в котором трудность исполнения паузы заключается в том, что она является общей для дуэта и требует предельно точного и единого ее ощущения обоими партнерами.

Постепенно угасающая тема, расчлененная паузами, малейшее нарушение которых неизбежно разрушает форму. Избежать этого можно

только сохранением точного внутреннего звучания движения и во время пауз. Отсюда известное выражение «звучащая пауза». Чем более с единым дыханием она звучит, тем выразительнее и цельнее будет данный эпизод.

Когда пауза одного ансамблиста соответствует звучащим в это время большим музыкальным построениям другого, проблема точности исполнения паузы отходит на второй план. Наиболее важным становится естественно влиться в ансамбль, для чего необходимо во время пауз продолжать глубоко вслушиваться в музыку.

Встречающиеся в одной из партий ансамбля менее продолжительные паузы (один или два такта) более сложны, так как оставляют исполнителю мало времени для естественного включения в игру. Особенно они сложны в быстрых темпах. Тем не менее, такого рода паузы всегда мобилизуют музыканта, воспитывают собранность и артистическую дисциплину.

Формирование умения штриховой согласованности в ансамбле.

Выразительное исполнение штрихов является следующим качественным критерием для любого ансамбля. Их характеризует, во-первых, степень продолжительности звуков и их связность, а во-вторых – степень тактирования. В первом случае используют такие штрихи, как legato, staccato, non legato – штрихи пальцев. Другая сторона звукоизвлечения – степень атаки – обеспечивается штрихами меха.

Мы не ставим целью характеризовать штрихи, а лишь определяем их значение в баянной ансамблевой игре, влияние на ее качество и звучание, а также просматриваем взаимосвязь совершенствования этого вида техники, роста общего исполнительского уровня музыканта.

Профессиональный уровень ансамбля по согласованности игры определяется синхронностью его звучания. Последнее подразумевает не только единую скорость исполнения, но и штриховую согласованность, представляющую собой не только важную художественную задачу, но и серьезную техническую сложность.

Наибольшую трудность представляет собой одновременное исполнение в ансамбле баянов штриха *non legato*: И суть этой трудности, прежде всего в достижении одинаковой степени отдельности. Значительно проще в тех случаях, когда штрихи различны в разных партиях,— исключается такая сложность, как достижение слитности и синхронности. Тем не менее, требование к точности и выразительности их исполнения не должно быть ослабленным. Например, отсутствие необходимости слитного исполнения штрихов в приведенном отрывке заменяется сложностью передачи характера пьесы более совершенным исполнением каждой из партий, а также верно найденной мерой сопоставления.

Сказанное о штрихах не претендует на оригинальность, однако на практике это часто забывают и позволяют себе быть пусть чуть – чуть, но все же не совсем точными. Исключить из исполнительской практики это самое «чуть – чуть» также помогает игра в ансамбле.

Legato. Большинство авторов интерпретируют термин «*legato*» как связанное мягкое звучание для передачи кантилены.

Разночтения в данной трактовке появляются тогда, когда речь заходит о специфике баяна. Некоторые методисты придерживаются общепринятых значений термина *legato*, и понимают его как связанная игра вообще [40], другие [26, 19, 33], отмечая разную степень связности при игре *legato* и *legatissimo*, не выделяют принципиального различия реального звучания данных штрихов на баяне. Третьи [4] интерпретируют эти штрихи как принципиально разные. По их мнению, различие состоит в отсутствии (*legato*) или наличии наплыва (*legatissimo*) при связной игре. Четвертые, обозначая реальность наплыва, считают его не целесообразным при исполнении секундных соотношений [19, 33].

Staccato. Многие авторы [24, 26, 19] под термином *staccato* понимают острое, короткое звучание, обладающее различными нюансами в зависимости от влияния нескольких факторов: уровня выдержанности и характера атаки звуков.

Вторые [4] рассматривают точную меру длительности для staccato – $1/2$, для staccatissimo – $1/4$.

Третьи рассматривают виды стаккато исключительно по техническим приемам исполнения, пальцевое и меховое staccato, или рекомендуют исполнять меховое staccato разнонаправленными движениями меха на сжим и разжим соответственно, хотя нужная острота атаки достигается и при однонаправленном движении [4].

Иногда встречается чисто технический вариант трактовки термина staccato, при котором staccato понимается как «удар по клавиатуре» [40].

Знакомясь с любой системой и ее терминологией, необходимо понимать точку зрения автора, учитывать его индивидуальное понимание проблемы. Такой подход дает возможность взять для себя что-то полезное.

Необходимо отметить, что впервые понятие «штрихи» получило развернутое определение именно в баянной литературе. Б. М. Егоров пишет: «Штрихи – это характерные формы звуков, получаемые соответствующими артикуляционными приемами в зависимости от интонационно - смыслового содержания музыкального произведения» [26, с. 102].

Однако это определение нельзя считать окончательным и единственно возможным. Это во многом зависит от того, в каком аспекте мы рассматриваем штрих. Данное определение охватывает две стороны, техническую и художественную. Это же значение понятия может быть сформулировано в более краткой формулировке: «Штрих – характер звучания, который достигается различными техническими приемами» [24, с. 39].

Если рассматривать только артикуляционную сторону штриха, то можно формально ограничить штрихи по принципу связная игра и раздельная игра. При таком подходе из системы штрихов исключаются штрихи, характеризующиеся темброво-интонационными эффектами и атакой звука, такие как тремоло, легатиссимо с наплывом, рикошет меха, при таком понимании разница между понятиями штрих и артикуляция нивелируется.

Если брать во внимание музыкальное воспроизведение звуков, имеющие значение в широком смысле «как совокупность динамических, тембровых и интонационных изменений» [14, с. 191] внутри тона, то зону распространения штриха также необходимо расширить. Во избежание путаницы, необходимо проводить классификацию приемов кистевых, пальцевых и меховых движений одновременно с классификацией штрихов.

Non legato. В понимании штриха *non legato* нет существенных различий. Необходимо обратить внимание на мнение следующих авторов [4, 26, 19], они считают, что *non legato*, как и *staccato*, имеет свою зону выдержанности звука от целой до половины обозначенной длительности. Так же выделяют многообразие оттенков *non legato* в зависимости от характера атаки, степени выдержанности и снятия звуков.

В понимании общепринятых штриховых терминов, определяющихся связностью и раздельностью исполнения на баяне, разногласия методистов связаны с спецификой звукообразования на баяне. Наибольшее количество расхождений, возникает при интерпретации терминов, которые характеризуются атакой звука.

Авторы методических работ не отрицают реальность твердой, мягкой и острой атаки звука. Несмотря на это возникают противоречия связанные с определением статуса этих явлений.

Некоторые методисты выделяют их в отдельную группу штрихов, для которой характерна атака звука [4, 17], другие отвергают правомерность данных терминов, не предлагая более подходящих [19]. Третьи, раскрывая специфику звукообразования на баяне, предлагают свою систему штрихов, где они приведены к двум группам: 1) «связно – раздельно», 2) «протяжно – коротко» [26, 33].

2.3. Организация и результаты опытно-поисковой работы

При организации опытно-поисковой работы нам пришлось частично скорректировать первоначальный замысел ВКР. Изучение опыта работы педагогов-баянистов современных детских музыкальных школ показало наличие значительного количества проблем, не позволяющих в полной мере реализовать потенциал ансамблевого исполнительства. Поэтому опытная работа по выявлению результативности отобранных методов и приемов формирования умений ансамблевого исполнительства проводилась нами на базе ГАУДО СО «Дворец молодежи».

Исходя из вышесказанного, мы считаем, что такая замена базы для проведения опытно-поисковой работы правомочна, потому что там обучаются такие же школьники, как и в музыкальной школе, только в плане ансамблевого исполнительства созданы более благоприятные условия обучения.

Опытно-поисковая работа проводилась с участниками двух ансамблей (возраст 14-15 лет):

- 1) дуэт в составе Мария Т. и Анастасия Д.
- 2) трио в составе Дана П., Дмитрий Т., Полина П.

Сроки проведения опытно-поисковой работы: с сентября 2015 года по апрель 2016 года.

Опытно-поисковая работа включала три этапа: констатирующий, формирующий, итоговый.

Диагностика проводилась дважды: на констатирующем и на итоговом этапах. В ходе диагностики оценке подверглись следующие умения ансамблевого исполнительства: совместное чтение нот с листа, соблюдение единой динамики, соблюдение единого темпо-ритма, штриховая согласованность, исполнение ансамблевой паузы. Каждое умение было оценено по трем уровням сформированности: высокий, средний и низкий.

Совместное чтение нот с листа

Высокий уровень: ученик может уверенно совместно с другими участниками ансамбля исполнить произведение по нотам в темпе и с выразительными оттенками, отвечающими содержанию произведения без предварительного разучивания.

Средний уровень: ученик, играя в ансамбле, не всегда может уверенно исполнить любое произведение по нотам без предварительного разучивания, не всегда в нужном темпе и с выразительными оттенками, отвечающими содержанию произведения

Низкий уровень: ученик, играя в ансамбле, не может уверенно исполнить любое произведение по нотам без предварительного разучивания, не соблюдает единый темп исполнения. Произведение исполняется без выразительных оттенков или с оттенками, не отвечающими содержанию произведения.

Соблюдение единой динамики.

Высокий уровень: Уверенное и гибкое исполнение всех динамических оттенков в ансамбле соответствующих раскрытию образного содержания исполняемого материала. Хорошее чувство динамического ансамбля, осознанное исполнение своей партии с пониманием ее места и значения в общем динамическом ансамбле.

Средний уровень: Не совсем уверенное и гибкое исполнение всех динамических оттенков в ансамбле соответствующих раскрытию образного содержания исполняемого материала. Не очень хорошее чувство динамического ансамбля, не достаточно осознанное исполнение своей партии с неуверенным пониманием ее места и значения в общем динамическом ансамбле.

Низкий уровень: Не уверенное исполнение динамических оттенков в ансамбле. Нет чувства динамического ансамбля, не осознанное исполнение своей партии без осознания ее места и значения в общем динамическом ансамбле.

Соблюдение единого темпо-ритма в ансамбле.

Высокий уровень: умение выбрать нужный темп исполнения при игре в ансамбле, не отклоняться от выбранного темпа. Уверенная смена темпа в произведении при ансамблевом исполнении. Уверенное исполнение замедлений и ускорений в ансамбле. Четкое и стабильное исполнение ритма в ансамбле. Хорошая синхронность звучания ансамбля.

Средний уровень: умение выбрать нужный темп исполнения в ансамбле, исполнение произведения с незначительным отклонением от общего темпа ансамбля. Не всегда уверенная смена темпа в произведении. Довольно уверенное исполнение замедлений и ускорений. Четкое, но не всегда стабильное исполнение ритма. Довольно хорошая синхронность звучания.

Низкий уровень: неумение выбрать нужный темп исполнения при игре в ансамбле, присутствуют значительные отклонения от общего темпа ансамбля. Неуверенная смена темпа при исполнении произведения в ансамбле. Нестабильное исполнение замедлений и ускорений при совместном исполнении произведения. Возникают трудности в исполнении. Несинхронное звучание в ансамбле.

Штриховая согласованность.

Высокий уровень: знание основных видов штрихов. Уверенное владение техникой исполнения различных штрихов в ансамбле. Хорошая синхронность их исполнения.

Средний уровень: знание основных видов штрихов. Довольно хорошее владение техникой исполнения различных штрихов в ансамбле. Не всегда стабильная синхронность исполнения всех штрихов.

Низкий уровень: незнание основных видов штрихов. Неуверенное владение техникой исполнения различных штрихов в ансамбле. Несинхронное исполнение штрихов в ансамбле.

Исполнение ансамблевой паузы.

Высокий уровень: точное и четкое исполнение обще ансамблевой паузы и паузы отдельно взятой партии. Умение естественно влиться в ансамбль после исполнения паузы в своей партии.

Средний уровень: не всегда точное и четкое исполнение обще ансамблевой паузы и паузы отдельно взятой партии. Довольно хорошее умение естественно влиться в ансамбль после исполнения паузы в своей партии.

Низкий уровень: не точное исполнение обще ансамблевой паузы и паузы отдельно взятой партии. Не умение естественно влиться в ансамбль после исполнения паузы в своей партии.

Оценка сформированности выше перечисленных умений проводилась по трех-балльной шкале: 1 балл соответствует низкому, 2 балла среднему, 3 балла высокому уровню. С учетом того, что отдельные умения ансамблевого исполнительства могли быть развиты у обучающихся неоднородно, баллы суммировались и делились на количество оцениваемых умений. В результате получалось среднее арифметическое значение баллов, отражающее уровень сформированности у обучающегося умений ансамблевого исполнителя в их комплексе.

Результаты диагностики, проведенной на *констатирующем этапе* опытно-поисковой работы, приведены в таблице № 1.

По результатам начальной диагностики можно сделать следующее заключение:

1. Не один из испытуемых не показал высокий уровень сформированности основных умений ансамблевого исполнительства.
2. Один ученик показал средний уровень сформированности основных умений ансамблевого исполнительства.
3. Количество учащихся, у которых наблюдается низкий уровень сформированности основных умений ансамблевого исполнительства, составляет 4 человека из 5.

Таблица № 1

ученик	умения					Среднее значение баллов
	1	2	3	4	5	
	Совместное чтение нот с листа	Соблюдение единой динамики	Соблюдение единого темпоритма	Штриховая согласованность	Исполнение ансамблевой паузы	
1. Дана П.	1	1	3	2	2	1,8
2. Анастасия Д.	1	2	2	1	1	1,4
3. Дмитрий Т.	1	2	1	1	1	1,2
4. Мария Т.	2	1	3	1	3	2,0
5. Полина П.	1	2	2	1	1	1,4

На *формирующем этапе* опытно-поисковой работы с обучающимися проводилась работа с использованием методов и приемов, описанных в разделе 2.2 настоящей работы.

В течение данного периода велась работа по подготовке ряда произведений:

дуэт – Е. Дога Парижский каскад, Карело-финская полька;

трио – Д. Тювери Пикколина вальс, Цыганочка в обработке М. Двилянского.

Данные произведения были исполнены 24 мая 2016 на концерте «Любимые мелодии» во «Дворце молодежи».

На *итоговом этапе* опытно-поисковой работы была проведена итоговая диагностика по тем же критериям и показателям оценивания, что и на констатирующем этапе.

Результаты итоговой диагностики приведены в таблице № 2.

Таблица №2

ученик	Умения					Среднее значение баллов
	1	2	3	4	5	
	Совместное чтение нот с листа	Соблюдение единой динамики	Соблюдение единого темпа-ритма	Штриховая согласованность	Исполнение ансамблевой паузы	
1. Дана П.	2	2	3	2	2	2,2
2. Анастасия Д.	2	2	2	2	2	2,0
3. Дмитрий Т.	1	2	2	1	2	1,6
4. Мария Т.	3	2	3	2	3	2,6
5. Полина П.	2	2	2	2	2	2,0

Проведенная итоговая диагностика показала что:

1. Никто из обучающихся не достиг высокого уровня сформированности основных умений ансамблевого исполнительства, хотя есть результаты, приближенные к высокому уровню, например у Марии Т. средний показатель составил 2,6.

2. 4 обучающихся показали средний уровень сформированности основных умений ансамблевого исполнительства.

3. У одного ученика уровень сформированности основных умений ансамблевого исполнительства остался низким, хотя тоже наблюдается прирост качества в овладения навыками.

Сопоставительные результаты начальной и итоговой диагностики по средним арифметическим значениям баллов приведены в таблице № 3:

Таблица № 3

Ученик	Начальная диагностика	Итоговая диагностика	Прирост качества
1. Дана П.	1,8	2,2	0,4
2. Анастасия Д.	1,4	2,0	0,6
3. Дмитрий Т.	1,2	1,6	0,4
4. Мария Т.	2,0	2,6	0,6
5. Полина П.	1,4	2,0	0,6

Результаты сопоставительного анализа начальной и итоговой диагностики наглядно демонстрируют, что по всем указанным показателям имеется значительный прирост качества. Все это позволяет прийти к выводу о том, что применяемые нами методы оказались достаточно эффективными для успешного формирования умений ансамблевого исполнительства.

Выводы по главе:

В ходе проведенного анкетирования и интервьюирования педагогов детских музыкальных школ города Екатеринбурга нами был выявлен ряд проблем, с которыми сталкиваются преподаватели при организации ансамблевой формы деятельности на уроках специального инструмента и в классе ансамбля.

В процессе опытно-поисковой работы мы сосредоточили внимание на формировании у обучающихся умений совместного чтения нот с листа,

соблюдения единой динамики, соблюдения единого темпо-ритма, штриховой согласованности, исполнения ансамблевой паузы в опоре на соответствующие музыкально-исполнительские навыки, сформированные в условиях индивидуального обучения.

Проведенная начальная диагностика помогла выявить слабые места в овладении ансамблевой техникой и потенциальные зоны развития навыков ансамблевого исполнительства у испытуемых. Сопоставительный анализ результатов начальной и итоговой диагностики продемонстрировал значительный прирост качества овладения основными навыками ансамблевого исполнительства у опытной группы. Сказанное выше позволяет сделать вывод, что применяемые нами методы достаточно эффективны для формирования навыков ансамблевого исполнительства.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

На основе проанализированной литературы по проблеме исследования, и проведенной опытно-поисковой работе, можно сделать следующие выводы.

Гармоника, появившаяся в начале прошлого столетия и использовавшаяся как инструмент для любительского музицирования, на рубеже XIX – XX веков была реконструирована в баян. Реконструкция последнего в готово-выборный многотембровый баян завершилась к 60-м годам XX столетия. Ансамблевая форма музицирования развивалась параллельно с самим инструментом, и история его развития уходит своими корнями в глубину эпох. На раннем этапе ансамблевая форма музицирования воспринималась как средство приятного времяпрепровождения, однако такие творческие союзы иногда становились достоянием общественности, что стимулировало эти коллективы на самосовершенствование. С совершенствованием самого инструмента расширялся и ансамблевый репертуар: он постепенно уходил от бытовых пьес, становился более сложным в исполнительском и образно-эстетическом плане, следовательно, исполнение такой музыки требовало подготовки профессиональных исполнителей. Сегодня ансамблевое исполнительство развивается во всех сферах, будь то профессиональная или любительская.

Техника совместного исполнительства представляет собой многоуровневую систему знаний, навыков и умений, которые приобретаются и развиваются в процессе взаимодействия персональных исполнительских техник ансамблистов на различных уровнях. Ансамблевая техника направлена на воплощение и реализацию художественного замысла и является средством передачи его слушателям. Искусство игры в ансамбле имеет немаловажное значение не только в рамках исполнительства, но и в формировании музыкальной культуры в целом. Ансамблевое

исполнительство послужило фактором содействующим обогащению и совершенствованию ансамблевой техники в целом.

К основным элементам ансамблевой техники относятся синхронность реализации исполнительских техник ансамблистами. Синхронность проявляется на слуховом, моторно-двигательном и психическом уровне. Моторно-двигательному уровню соответствует артикуляционная, метроритмическая и темповая синхронность; слуховому уровню соответствует динамическая, тембральная и интонационная синхронность; на психологическом уровне, эмоциональная синхронность. Синхронность выступает в роли организующего фактора для всех процессов, которые происходят в ансамбле, и развивается последовательно на всех этапах развития коллектива. При игре в ансамбле активно развиваются все виды слуха.

Ансамблевое исполнительство занимает особое место в содержании обучения баяниста в музыкальной школе. Занятия в классе ансамбля дают ряд преимуществ в формировании исполнителя-баяниста; способствуют формированию ансамблевого слуха, представляющего собой комплекс, в который входят разнообразные слуховые представления; развивает метроритмическую сторону исполнителя; стимулируют развитие коммуникативных качеств личности; вырабатывают сценические навыки. Предмет «ансамбль» согласно требованиям ФГТ, предъявляемым к образовательным программам по направлению «народные инструменты», является обязательным для реализации в ДМШ.

На основе анализа опыта организации ансамблевого исполнительства на баяне в детских музыкальных школах нами был выявлен ряд проблем, связанных с организацией данного вида деятельности, в основе многих из них лежали объективные причины – например, недостаточное количество обучающихся, следовательно, невозможно создать учебный коллектив. А если и получается организовать коллектив как таковой, то при этом не всегда учитываются интересы и эстетические взгляды обучающихся, что

ведет к потере у них мотивации и интереса к данному виду деятельности. Наиболее распространенной формой ансамбля в детских музыкальных школах является так называемый ансамбль «учитель – ученик», так как он не требует определенных усилий в его организации и, в свою очередь, в нем закладываются основные навыки ансамблевого исполнительства. Сказанное играет немаловажную роль в формировании технических навыков будущего исполнителя и эстетических взглядов.

В процессе опытно-поисковой работы мы сосредоточили внимание на формировании умений совместного чтения нот с листа, соблюдения единой динамики, соблюдения единого темпо-ритма, штриховой согласованности, исполнения ансамблевой паузы в опоре на соответствующие музыкально-исполнительские навыки, сформированные в условиях индивидуального обучения. Проведенная опытно-поисковая работа выявила достаточно высокую результативность применения отобранных методов для развития выделенных умений. Учащиеся поисковой группы показали как достаточный уровень развития исполнительских качеств, так и довольно высокую степень личностного развития. У испытуемых наблюдалось наличие устойчивой мотивации к ансамблевой форме музицирования, заметно возрос общий уровень владения ансамблевой техникой и уровень сформированности ансамблевых навыков. Испытуемые адекватно воспринимали художественно-образное содержание ансамбля в целом, проявили активную позицию при работе над созданием и реализацией исполнительского плана и художественного замысла при работе над произведениями и в процессе последующего их исполнения. У испытуемых наблюдался значительный уровень общего музыкального развития.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аверин В. А. История исполнительства на русских народных инструментах: Курс лекций. Красноярск: КрасГУ, 2002. 296 с.
2. Акимов Ю. Т. Класс баянного ансамбля в музыкальной школе // Баян и баянисты: Вып. 1. М. : Музыка, 1970. С. 123-133.
3. Аксенов А. И. О специфике ансамблевого музицирования баянистов / развитие системы высшего образования в сфере культуры: научный и образовательный опыт [Электронный ресурс] // Материалы Международной научно- практической конференции. Орел. : Орловский гос. институт искусств и культуры, 2015. С. 326-328. URL : <http://www.elibrary.ru/item.asp?id=24378394> (ЭБС).
4. Алексеев И. Д. Методика преподавания игры на баяне. М. : Музгиз, 1961. 137 с.
5. Андриюшенков Г. И. Формы и методы работы с самодеятельным инструментальным ансамблем. Л. : ЛГИК им. Крупской, 1983. 78 с.
6. Асафьев Б. В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. Л. : Музыка, 1973. 140 с.
7. Афанасьев Г. К. Совершенствование ансамблевой техники баянистов / развитие системы высшего образования в сфере культуры: научный и образовательный опыт [Электронный ресурс] // Материалы Международной научно-практической конференции. Орел. : Орловский гос. институт искусств и культуры, 2015. С. 321-325. URL : <http://www.elibrary.ru/item.asp?id=24378393> (ЭБС).
8. Басурманов А. П. Справочник баяниста / Об. ред. Н. Я. Чайкина. М. : Сов. композитор, 1982. 360 с.
9. Бережной В. Ю. Специфика тембровой палитры в дуэтах баянистов [Электронный ресурс] // Художественное образование и наука.

№ 1. М. : Научная библиотека, 2015. С. 146-152. URL : <http://www.elibrary.ru/item.asp?id=23268749> (ЭБС).

10. Бережной В. Ю. Формирование профессионально-академического исполнительства в дуэте баянистов [Электронный ресурс] // Вестник Челябинской академии культуры и искусств. 2015. № 3 (43). С. 95-101. URL : <http://www.elibrary.ru/item.asp?id=24231537> (ЭБС).

11. Бирмак А. В. О художественной технике пианиста. М. : Музыка, 1973. 140 с.

12. Благой Д. Д. Искусство камерного ансамбля и музыкально-педагогический процесс // Камерный ансамбль. Педагогика и исполнительство / ред.-сост. К.Х. Аджемов. М. : Музыка, 1979. С. 5-32.

13. Болковский Л. З. Вопросы методики и теории исполнительства на народных инструментах // Формирование исполнителя-баяниста в классе ансамбля. Свердловск: Сред.-Урал. кн. изд-во, 1986. С. 124-151.

14. Браудо И. А. Артикуляция. Л. : Музгиз, 1973. 195 с.

15. Бусургина Т. Работа с оркестром баянистов // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств [Электронный ресурс]. 2005. № 53. С. 145-146. URL : <http://www.elibrary.ru/item.asp?id=9119679> (ЭБС).

16. Бычков О. В. Формирование ансамблевой техники музыканта-исполнителя: дис. ... канд. пед. наук. СПб., 2006. 188 с.

17. Власов В. П. Методика работы баяниста над полифоническим произведением. М. : Музыка, 2004. 103 с.

18. Гайдамович Т. А. Инструментальные ансамбли. М. : Музгиз, 1960. 56 с.

19. Говорушко П. И. Основы игры на баяне. 2-е изд. М. : Музыка, 1966. 78 с.

20. Голубовская Н. И. О музыкальном исполнительстве. Л. : Музыка, 1985. 142 с.

21. Готлиб А. Д. Основы ансамблевой техники. М. : Музыка, 1971. 94 с.
22. Готлиб А. Д. Фактура и темп в ансамблевом произведении // Музыкальное исполнительство. Вып. 9. М. : Музыка, 1976. С. 75-101.
23. Давидян Р. Р. Из опыта работы в квартетном классе // Камерный ансамбль. Педагогика и исполнительство; ред.-сост. К.Х. Аджемов. М. : Музыка, 1979. С.136-160.
24. Давыдов Н. А. Методика переложений инструментальных произведений для баяна. М. : Музыка, 1982. 209 с.
25. Давыдов Н. А. Теоретические основы формирования исполнительского мастерства баяниста (аккордеониста). Луцк : Волинська обласна друкарня, 2006. 308 с.
26. Егоров Б. М. К вопросу о систематизации баянных штрихов // Баян и баянисты. Вып. 6. М. : Сов. композитор, 1984. С. 104-128.
27. Завьялов В. Р. Баянное искусство. Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1995. 127 с.
28. Завьялов В. Р. Баян и вопросы педагогики.: Методическое пособие. М. : 1971. 56 с.
29. Имханицкий М. И. История баянного и аккордеонного искусства, М. : РАМ им. Гнесиных, 2006, 520 с.
30. Имханицкий М. И. История исполнительства на русских народных инструментах. Учеб. пособие для муз. вузов и училищ. М. : Изд-во РАМ им. Гнесиных, 2002. 351 с.
31. Имханицкий М. И. У истоков русской народной оркестровой культуры. М. : Музыка, 1987. 190 с.
32. Имханицкий М. И., Полун Б. Е. Трио баянистов: Вопросы теории и практики. М. : Изд-во РАМ им. Гнесиных. Вып. 1. 2005. 76 с.
33. Липс Ф. Р. Искусство игры на баяне. М. : Музыка, 1985. 158 с.
34. Максимов Е. И. Ансамбли и оркестры гармоник. М. : Сов. композитор, 1974. 174 с.

35. Максимов Е. И. Оркестры и ансамбли русских народных инструментов: Исторические предпосылки / об.ред. С. Аксюка. М. : Сов. композитор, 1983. 152 с.
36. Максимов В. А. Баян. Основы исполнительства и педагогики. Психомоторная теория артикуляции на баяне. СПб. : Композитор, 2003. 256 с.
37. Мирек А. М. «...И звучит гармоника». М. : Сов. композитор, 1979. 182 с.
38. Мирек А. М. Гармоника: прошлое и настоящее: Науч.-историческая энциклопедическая книга. М. : ИНТЕРПРАКС, 1994. 534 с.
39. Мирек А. М. Из истории аккордеона и баяна, М. : Музыка, 1967. 196 с.
40. Онегин А. Е. Школа игры на баяне. М. : Музгиз, 1957. 178 с.
41. Паньков О. С. О работе баяниста над ритмом: Вопросы истории, теории, методики. М. : Музыка, 1986. 62 с.
42. Пуриц И. Методические статьи по обучению игре на баяне. М.: Композитор, 2001. 224 с.
43. Ризоль Н. И. Очерки о работе в ансамбле баянистов: На основе опыта квартета баянистов Киевской филармонии / общ, ред. Н. Я. Чайкина. М. : Сов. композитор, 1986. 220 с.
44. Розанов В. И. Русские народные инструментальные ансамбли. М. : Музыка, 1972. 155с.
45. Рубинштейн С. Н. Самодеятельный ансамбль баянистов. М. : Музыка, 1961. 76 с.
46. Сорокина Е. Г. Фортепианный дуэт. История жанра. М. : Музыка, 1988. 319 с.
47. Стороженко А. М. Инструментальный ансамбль и проблемы исполнительства: учеб. пособие по классу ансамбля (народные инструменты) для преп. и студ. муз. учеб. заведений. Самара: Кн. изд-во, 1993. 109 с.

48. Ушенин В.В. «Школа ансамблевого музицирования баянистов (аккордеонистов)». Ростов н/Д. : Феникс, 2011. 123 с.

49. Федеральные государственные требования к минимуму содержания, структуре и условиям реализации дополнительной предпрофессиональной общеобразовательной программы в области музыкального искусства «Народные инструменты» и сроку обучения по этой программе. [Электронный ресурс] : http://dshiryt.muzkult.ru/img/upload/2786/documents/FGT_narodnye_instrumenty.pdf

50. Шрамко В. И. Класс ансамбля баянов (аккордеонов). СПб. : Композитор, 2008.

51. Якимец Н. Т. Система начального обучения игре на баяне. М. : Музыка, 1990. 64 с.