

МАУ ДО «ДЕТСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ШКОЛА №1» ГОРОДСКОГО ОКРУГА
ГОРОД СТЕРЛИТАМАК РЕСПУБЛИКИ БАШКОРТОСТАН

МЕТОДИЧЕСКАЯ РАБОТА

ЗНАЧЕНИЕ АНСАМБЛЕВОЙ ИГРЫ, ПРИЁМЫ И МЕТОДЫ РАБОТЫ В КЛАССЕ АНСАМБЛЯ

Выполнила преподаватель
по классу фортепиано ДМШ №1
И.И. Мамонтова

г. Стерлитамак
2018 г.

Играть в ансамбле с педагогом ученик начинает практически с первых уроков. В начале обучения это маленькие попевки или даже отдельные звуки, так как первичной ячейкой в фортепианной игре считается взятие лишь одной ноты, которая может быть сыграна очень по-разному (позывные к музыкальным передачам по радио, звучание музыкальных шкатулок, равномерный перезвон бубенчиков). После игры одного звука, идут два (призывы лесной кукушки, переключка детей в бору) - все эти пьесы дети играют вместе с учителем, что создает при минимальных трудностях впечатление законченного музыкального образа.

Совместное исполнение педагога и ученика приобщает слух детей к тому, что Бизони называл "лунным светом, льющимся на пейзаж" (имеется в виду педаль фортепиано). Воссоздаваемое с помощью педали звучание становится значительно богаче и содействует более интенсивному развитию звукового воображения учащегося.

Игра в четыре руки с самого начала обучения не является чем-то новым. Еще Иосиф Гайдн придавал ей огромное значение, написав свой знаменитый цикл пьес "Брат и сестра". Много внимания уделяли ансамблю и другие композиторы. Для детей писали Зденек Фибих, Жюль Масоне, Жорж Бизе, Майканар, Гречанинов и другие.

Обучение ансамблевой игре уже на первом этапе активизирует музыкальное развитие ученика, расширяет восприятие музыкальных образов, элементов музыкальной речи, средств исполнительской выразительности. В начале ребенок вслушивается в звучание нового для него гармонического фона в партии педагога, выразительно-изобразительные краски сопровождения, его ритмически-организующее начало (например "Казачок", "Два котика"). Далее внимание ученика направляется на слушание элементов полифонии ("Кошечка"), острой и колористической ритмики ("Скок, скок"). А ансамбли "Камаринская", "На мосточке" обогащают музыкальные представле-

ния ученика яркими ладо-гармоническими звучаниями, образной характеристикой разных жанровых зарисовок.

Понятие “ансамбль” означает стройное сочетание различных элементов, встречается во всех областях искусства. В музыке ансамблем называют группу из двух и более музыкантов, исполняющих музыкальное произведение и само произведение, написанное для такой группы музыкантов.

Определение “хороший ансамбль” означает слаженность исполнения и единство творческих устремлений участников ансамбля, а выражение “чувство ансамбля” - способность музыкантов к совместной игре и навыки ансамблевой игры.

Жанр фортепианного ансамбля имеет два вида: на одном или двух инструментах. Фортепианный дуэт, а так известная московская пианистка Елена Сорокина называет ансамбль на одном фортепиано - это 4х-ручный дуэт, единственный род ансамбля, когда два человека музицируют за одним инструментом. Особенности игры в 4 руки лучше выявляются при сравнении ее с игрой пианистов на двух фортепиано. Различие между этими ансамблями очень велики и касаются их принципиальных стилевых основ.

Два инструмента дают исполнителям гораздо большую свободу, независимость в использовании регистров, педалей и прочее, в то время как близкое соседство пианистов за одной клавиатурой способствует внутреннему единству и сопереживанию. Различие в характере ансамблей отразилось и в музыке, создаваемой для них: произведения для двух фортепиано тяготеют к виртуозности, концертности, сочинения для 4хручного дуэта - к стилю камерного музицирования. Фортепианные дуэты в последнее время почти не исполнялись на эстраде (хотя ансамбли были на двух фортепиано Л. Брук и М. Тайманов, сестры Туркины и другие), пока пианисты Александр Бахчиев и Елена Сорокина заново открыли для слушателей прелесть этого жанра, разыскали множество забытых шедевров, сыграв более 100 оригинальных 4хручных произведений.

Самое удивительное, что этот жанр существовал в давние века в Европе, начав интенсивно развиваться во второй половине XVIII века, он сделался необычно популярным и превратился в неотъемлемую часть музыкальной жизни. Возникла богатая и разнообразная литература: музыку для фортепиано в 4 руки писали (в большем или меньшем количестве) почти все композиторы XIX века. В начале XX века эта мощная волна схлынула почти так же внезапно, как и поднялась. Отступая, она оставила немало отдельных, иногда превосходных сочинений, созданных после Первой мировой войны. Но в целом жанр как будто исчерпал себя, интерес к нему стал падать и вскоре он оказался почти забытым.

В чем же причина столь быстрого расцвета фортепианного дуэта? Прежде всего в демократичности жанра, в широком распространении традиций домашнего музицирования, неотделимого от распространения фортепиано, которое к тому времени стало любимым и необходимым инструментом, не нем играли и соло, и различные ансамбли, аккомпанировали пению, танцам, обучали детей.

Четырехручные произведения конца XVIII - начала XIX века часто были рассчитаны на средний пианистический уровень и были доступны многим любителям. Они успешно применялись в педагогической практике. Игра в 4 руки развивала у взрослых и детей ансамблевые навыки. Наконец, было открыто новое свойство фортепианного дуэта, сделавшее его еще более популярным. 4хручная фактура оказалась способной к воспроизведению оркестровых эффектов. Наличие 4х рук давало возможность передать на фортепиано и насыщенность полнозвучных tutti, и разнообразие приемов звукоизвлечения, штрихов, например одновременное звучание выдержанных звуков, подвижных голосов, играющих legato, non legato, staccato и некоторые тембровые свойства отдельных оркестровых групп.

Первые четырехручные переложения оркестровых сочинений, появившихся на рубеже XVIII-XIX веков, стали предвестниками новой важ-

нейшей функции фортепианного дуэта - музыкально-просветительской, потому что прослушать какое-либо симфоническое произведение и проиграть его самому - далеко не одно и то же. Никакое, пусть очень внимательное и многократное прослушивание произведения не дает такого ознакомления с ним, какое можно получить, проиграв его и попытавшись найти собственную его интерпретацию. Это не только познавательный процесс, но и, в какой-то мере, участие в творческом процессе. Скоро вошло в обычай издавать симфонические, камерно-ансамблевые, а затем и оперные произведения одновременно с их четырехручными переложениями. Именно так играли переложения, знакомились в прошлом столетии массы любителей, а также и профессионалы с сочинениями самых различных жанров. Сколько великих творений получило известность благодаря распространению их четырехручных версий!

Переложения симфоний и камерно-инструментальных ансамблей Гайдна, Моцарта, Бетховена, Мендельсона, Шумана, Брамса, Чайковского, симфонических поэм Листа, опер Вагнера и Верди были нередко единственным источником ознакомления с ними вплоть до воцарения в XX веке средств массовой информации. Эта функция фортепианного дуэта сохраняла свое значение, переоценить которое невозможно.

Оркестровые тенденции, заложенные в природе фортепианного дуэта, часто побуждали композиторов инструментовать свои, а иногда и чужие четырехручные произведения, и в дальнейшем эти переложения иногда становились более известными, чем оригиналы. Так случилось с "Венгерскими танцами" Брамса, "Славянскими танцами" Дворжака, "Детскими играми" Бизе, Маленькой сюитой Дебюсси, пьесами из "Матушки Гусыни" Равеля.

Четырехручная литература охватывает сочинения различной степени сложности, предназначенные и для педагогической работы, и для домашнего музицирования, и для исполнения на концертной эстраде. Среди этих сочинений сонаты, вариации, фантазии, сюиты, программные циклы, всевозмож-

ные танцы, марши, этюды, концерты, аккомпанементы к хорам, вокальным ансамблям. Среди них немало посредственных произведений, но есть и такие, которые могут соперничать с высшими достижениями в музыке других жанров.

К сожалению, ведущих композиторов XX века почти не привлекало сочинение произведений для фортепианного дуэта.

Среди учащихся и профессионалов сохраняется актуальность познавательной функции дуэта, связанная с игрой переложений симфонической, оперной музыки. Жаль, что средства массовой информации и домашние фототеки почти полностью вытеснили домашнее музицирование.

После Второй мировой войны возрос интерес к искусству эпохи барокко, появляются камерные коллективы - оркестры, хоры, ансамбли, возродился и фортепианный дуэт и стал привлекать внимание композиторов.

С 20-х по 70-е годы были попытки "приспособить" шедевры прошлого для больших залов (для оркестра и 2-х фортепиано) Иохелесом, Гринбергом. В этот период только педагогическая функция сохраняла свое значение. Повышенный интерес к разнообразным по составу камерным ансамблям делал актуальной задачу воспитания музыкантов-ансамблистов.

Игра в четыре руки как нельзя лучше дисциплинирует ритмику, учит считать паузы, "пустые" такты и вступать вовремя, совершенствует умение читать с листа, т.е. является незаменимой с точки зрения выработки технических навыков, необходимых для игры в любом ансамбле. Важнее, что игра в 4 руки учит слушать партнера, учит музыкальному мышлению - не пальцевому, а слуховому. И учит вести диалог в партнером, понимать его, уметь вовремя подавать реплики и вовремя уступать. Если все это будет освоено, то тогда учащийся легко освоит и специфику других видов камерного ансамбля.

Через фортепианные классы (общие и специальные) проходят все музыканты и, т.к. игра в 4 руки была и остается максимально доступной и в школе и дома, то роль этого вида ансамбля переоценить трудно.

Поэтому развитие дуэтной литературы в творчестве композиторов XX века было больше развитием детской литературы педагогического назначения.

Репертуар для фортепианных ансамблей делится на специально созданные оригинальные сочинения (концертные транскрипции) и переложения симфонической музыки. Превосходные сочинения для фортепианного дуэта написаны Моцартом, Шубертом (им написано больше всего произведений), Шуманом, Вебером, Равелем, Рахманиновым и другими. Для двух фортепиано больше произведений концертного плана И.С. Баха, Моцарта, Шумана, Грига, Шопена, Брамса, Сен-Санса и других.

Переложения симфонической и оперной музыки использовать для чтения с листа, оригинальные дуэтные пьесы предназначаются для публичных выступлений и требуют тщательной и завершенной шлифовки исполнения. Изучение этих произведений помогает понять разнообразные требования ансамбля, творчески обогащает исполнителей и весьма существенно совершенствует их пианистическое мастерство. К сожалению, почти нет никаких пособий, помогающих уяснить, в чем суть ансамбля и его значение.

“Азбука” совместного исполнения включает элементарные навыки дуэтной игры. К первым шагам в овладении “ансамблевой техники” относятся особенности посадки и педализации при 4хручном исполнении на одном фортепиано, способы достижения синхронности при взятии и снятии звука; равновесие звучания в удвоениях и аккордах, разделенных между партнерами; согласование приемов звукоизвлечения; передача голоса от партнера к партнеру; соразмерность в сочетании нескольких голосов, исполняемых разными партнерами; соблюдение общности ритмического пульса и тому подобное.

По мере усложнения художественных задач расширяются и технические задачи совместной игры: преодоление трудностей полиритмии, использование особых тембральных возможностей фортепианного дуэта, педализации на двух фортепиано и тому подобное.

При 4х-ручной игре за одним роялем отличие от сольного исполнительства начинается с самой посадки, т.к. каждый пианист имеет в своем распоряжении только половину клавиатуры. Партнеры должны уметь “поделить” клавиатуру и так держать локти, чтобы не мешать друг другу, особенно при сближающемся или перекрещивающемся голосоведении (один локоть под другим).

Кто из партнеров должен педализировать? Часто учащиеся не знают этого. Надо объяснить, что педализирует исполнитель партии *secondo*, т.к. обычно она служит фундаментом (бас, гармония) мелодии, чаще всего проходящей в верхних регистрах. При этом ему необходимо очень внимательно следить за тем, что происходит в соседней партии, слушать своего товарища и учитывать его исполнительские “интересы”. Это умение - слушать не только то, что сам играешь, а одновременно и то, что играет партнер, а, вернее сказать, общее внимание обеих партий, сливающихся в единое целое - основа совместного исполнительства во всех его видах.

Сольное исполнение приучает пианиста к “слушанию” себя, его внимание обращено только на себя. Недостаточно сказать ребенку: “Ты не слушаешь партнера,” - так как это приведет только к раздвоению его внимания, нечеткому слышанию и того и другого (“я” и “он”), но надо слушать не себя, не его, а только общее звучание ансамбля (ни “я”, ни “он”, а “мы”). Замечание преподавателя: “Ты не слушаешь партнера”, - должно пониматься только так: “Ты не слушаешь, что у вас получается вместе.”

Неумение слушать общее звучание часто сказывается уже на самой позе учащегося: «уткнувшись» в клавиатуру, он внимательно следит за движениями своих пальцев; корпус его склонен до предела, в певучих местах он

поворачивает голову, как бы прислушиваясь одним ухом к звучанию мелодии. В таком положении и о собственном исполнении можно иметь достаточно искаженное представление, не говоря уже о звучании обеих партий.

Полезно предложить ученику, играющему партию *secondo*, ничего не играя только педализировать во время исполнения другим учащимся партии *primo*. При этом сразу выясняется, что это не просто и требует особого внимания и навыка. Затем следует поменять учащихся местами. И ученик, который, может быть, усмехался при неудачах своего товарища, быстро поймет, что сам еще не владеет достаточно свободно нужной техникой.

Очень часто непрерывность 4-х ручного исполнения нарушается из-за отсутствия у пианистов простейших навыков переворачивания страниц и отсчета длительных пауз.

Учащиеся должны определить, кому из партнеров (в зависимости от занятости рук) удобней перевернуть страницу, если не оказывается свободной руки, следует определить, какой пропуск в нотном тексте окажется наименьшей потерей. Ловко и быстро в нужный момент перевернуть страницу любой рукой, продолжая играть второй, совсем не просто, как это может показаться, этому тоже надо учиться, не пренебрегая специальной тренировкой.

У пианистов нет навыка отсчета длительных пауз, как у оркестрантов. Поэтому фиксировать каждый такт паузы приходится только при первом ознакомлении с нотным текстом, а в дальнейшем это совсем не обязательно. Можно считать по четыре или восемь тактов, но лучше пользоваться репликами, ясно представляя себе общий ход музыкального развития и структуру того отрывка, где встретились эти длительные паузы в одной из партий. Самый простой и эффективный способ преодолеть возникающее в паузах ненужное напряжение и боязнь пропустить момент вступления – проиграть звучащую у партнера музыку. Тогда пауза перестает быть томительным ожиданием и заполняется живым музыкальным чувством.

Казалось, самая простая вещь – начать играть вместе. Но точно одновременно взять два звука – не так легко, это требует большой тренировки и взаимопонимания. Надо объяснить учащимся, что в данном случае может быть применен существующий прием дирижерского замаха, ауфтакта. При исполнении за одним или параллельно стоящими двумя инструментами, когда руки каждого видны другому – легким движением кисти (с ясно определенной верхней точкой), кивком головы или с помощью знака глазами в тех случаях, когда рука не видна (когда рояли стоят напротив друг друга). Существует глупейшая манера давать затакт, командуя «три ... четыре!». Почему «четыре»? Ведь дальше может звучать трехдольная музыка! Разве не достаточно легкого условного жеста?

Можно порекомендовать одновременно с этим жестом обоим исполнителям взять дыхание (в самом прямом смысле – сделать вдох). Это сделает начало исполнения естественным, органичным, снимает сковывающее напряжение. Можно попробовать несколько раз начать исполнение, сперва следуя взмаху руки педагога, а потом самостоятельно. Кто в последнем случае будет давать затакт – все равно, каждый из партнеров должен уметь это делать. Нужно очень строго отмечать малейшую неточность при неполном совпадении звуков. Редко кому сразу удастся уверенно овладеть этим простейшим, казалось бы, умением.

Очень важно не только одновременное начало, но и одновременное «снятие» звука. «Рваные», «лохматые» аккорды, в которых одни звуки длятся дольше других, загрязняют, уродуют паузу и производят самое неприятное впечатление.

Кстати, пауза имеет огромное выразительное значение. И недооценка его – распространенный недостаток у учащихся. Кроме того, в дуэте очень важно добиться равновесия звучания. Задача усложняется в случае, когда правильность равновесия нужно достичь не в отдельном аккорде, а в параллельно проходящих голосах (например, при октавном изложении мелодии в

разных партиях). С первых же тактов исполнение в ансамбле требует от участников полной договоренности о приемах извлечения звука, к общей цели они должны идти общим путем.

Слаженность совместной игры в малом и большом, в отдельном приеме и в общем замысле – особая сфера работы, присущая ансамблевым классам. Технические затруднения возникают не только в материале каждой партии, но и при элементарной координации исполнения участников дуэта. Разделение нотного материала на две части обычно облегчает исполнение, но иногда и усложняет его. Возникает специфическая трудность: то, что может быть сыграно без всяких затруднений двумя руками одного пианиста, иной раз становится более технически сложным, если играется двумя руками двух исполнителей. Каждый из них ощущает при этом непривычную неловкость.

Есть еще некоторые моменты дуэтных навыков – передача партнерами друг другу «из рук в руки» пассажей, мелодии, аккомпанемента, контрапункта и т.д. пианисты должны научиться «подхватывать» незаконченную фразу передавать ее партнеру, не разрывая музыкальной ткани.

Теперь о динамике исполнения. Наиболее распространенный недостаток ученического исполнения – динамическое однообразие : все играется по существу *mf* и *f*. А *p* и *pp* вообще можно услышать очень редко. Надо объяснить учащимся, что динамический диапазон 4-х ручного исполнения должен быть никак не уже, а шире, чем при сольной игре, так как наличие двух пианистов позволяет полнее использовать клавиатуру, построить более объемные, плотные, тяжелые аккорды, использовать для достижения яркого динамического эффекта равномерное распределение силы двух человек. Хотя фортепиано не зазвучит от этого вдвое сильнее, но некоторый результат будет достигнут.

Важно, чтобы ученики ясно представляли градацию между *f* и *p*. Надо определить общий динамический план произведения, выявить кульминацию

и посоветовать ff играть всегда с «запасом», а не на «пределе». Фортиссимо и форте не должно быть жестким (не от кист, от локтя, а от плеча), резким. Такой недостаток в ансамбле особенно заметен. Напомнив, что до нюанса mf есть еще много градаций: mp, p pp и ppp, полезно проиллюстрировать нюансы, чтобы ученики почувствовали, скольких выразительных средств они себя лишают. Конечно, сразу добиться нужных результатов не удастся, потому что работа над звуком – область огромного труда.

Еще не начав совместного исполнения, партнеры должны договориться, кто будет показывать вступление, каков будет характер звучания и каким приемом, с какой силой будет начата пьеса. Точно также заблаговременно должен быть определен темп.

Общность понимания и чувствования темпа – одно из первых условий ансамбля. Партнеры должны одинаково чувствовать темп, еще не начав играть. Музыка начинается уже в ауфтакте. Можно рекомендовать при разучивании просчитать в соответствующем темпе «пустой такт». В дальнейшем это становится излишним, достаточно в ставшем уже привычным темпе дать только движение затакта.

В работе над ансамблем важное место занимают вопросы, связанные с ритмом. Мало заметные иной раз в сольной игре ритмические недочеты, в ансамбле могут резко нарушать целостность впечатлений и быть причиной «аварий» при публичном выступлении.

Ансамбль требует от участников уверенного, безупречного ритма, в ансамбле ритм должен обладать особым качеством: он должен быть коллективным, но при этом он должен быть вполне естественным и органичным для каждого участника дуэта.

Воспитание в учениках чувства коллективного ритма – одна из важных задач ансамблевой работы. Наиболее распространенными недостатками учащихся являются отсутствие четкости ритма и его устойчивости. Искажение ритмического рисунка чаще всего встречается в пунктирном ритме, при

смене шестнадцатых тридцать вторыми и сочетание их с триолями, в условиях полиритмии, при изменении темпа, в пяти- семидольном метре и тому подобное.

Исправляя такого рода ошибку, возникшую лишь в одной партии, полезно привлечь к ней внимание не только «провинившегося» ученика, но и его товарища. Задача усложняется, если ритмическая нечеткость распространяется на обе партии – педагогу приходится распутывать весь клубок.

Отсутствие ритмической устойчивости часто связано с тенденцией к ускорениям. Обычно это происходит при нарастании силы звучности – эмоциональное возбуждение учащает ритмический пульс – или в стремительных пассажах, а также в сложных для исполнения местах, когда хочется скорее «проскочить» опасные такты. Тенденция к ускорению может сказаться и в постепенном общем изменении темпа пьесы. При объединении в дуэте двух учеников, страдающих таким недостатком, «минус» на «минус» не дает плюс. Каждый из пианистов ускоряет движение, возникшее *accelerando* развивается с неумолимостью цепной реакции и увлекает партнеров к неизбежной катастрофе. Но свойственный обоим недостаток в совместной игре становится очевидным, и это облегчает задачу педагогу. Если этим недостатком страдает только один из участников дуэта, то второй становится верным союзником и помощником педагога. Таким образом, в условиях совместных занятий возникают благоприятные возможности для исправления не только общих, но и индивидуальных погрешностей исполнения, и педагог должен этим умело пользоваться.

Специальная задача ансамблевых занятий – воспитание коллективного ритма, необходимого качества артистического ансамблевого исполнения. Она может быть решена только путем настойчивого изучения разнохарактерных произведений и систематического развития всестороннего контакта партнеров в процессе исполнения.

Когда учащиеся впервые получают удовлетворение от совместной работы, почувствуют радость общего порыва, объединенных усилий, взаимной поддержки – можно считать, что занятия в классе дали принципиально важный результат. Пусть исполнение при этом еще далеко от совершенства, но преодолен рубеж, разделяющий солиста и ансамблиста, пианисты почувствовали своеобразие и интерес совместного исполнительства.

Список используемой литературы:

1. А. Готлиб – Первые уроки фортепианного ансамбля.
2. Я. Достал – Человек и фортепиано.
3. М. Соколов – Ансамбль для начинающих.
4. Е. Сорокина – Фортепианный дуэт.
5. Г. Филипп – Искусство педализации.
6. К. Хольцвейссиг – Игра в 4 руки.