

**Муниципальное автономное
учреждение дополнительного образования
«Каширская детская музыкальная школа № 2»**

Первые уроки фортепианного ансамбля

**Выполнила:
Преподаватель МАУДО
«Каширская ДМШ №2»
Павлова Н. В.**

**г. Кашира
2017 г.**

ПЛАН

1. Вступление.
2. Ансамблевая техника (посадка, педализация, динамика исполнения, темп, ритм).
3. Заключение.

Изучение искусства совместной игры наиболее целесообразно начинать с занятий в классе фортепианного ансамбля.

В отличие от других видов совместной игры, фортепианный дуэт объединяет исполнителей одной и той же «специальности», что в значительной степени облегчает их взаимопонимание.

Этот жанр имеет свою многолетнюю историю. Одно время в концертной эстраде существовало два вида фортепианного дуэта - на одном или двух роялях. В наше время второй вид вытеснил первый: мы не встречаем уже на эстраде пианистов, играющих в четыре руки на одном инструменте, как это бывало во времена Листа и Рубинштейна. Игра в четыре руки на одном фортепиано в настоящее время практикуется главным образом в сфере домашнего музицирования музыкального самообразования и учебных занятий.

Фортепианный дуэт на двух роялях не случайно получил наибольшее распространение в профессиональной концертной практике. В нём преимущества ансамбля сочетаются с полной свободой партнёров, имеющих в своём распоряжении-каждый- свой инструмент. Богатейшие возможности фортепиано, благодаря наличию двух исполнителей, двух инструментов ещё более расширяются, и это привлекло внимание многих композиторов. Есть ещё одна форма фортепианного ансамбля - восьмиручная игра на двух фортепиано. Такое «квартетное» исполнение приносит несомненную пользу в детских музыкальных школах.

Объединение в ансамбле четырёх участников способствует развитию чувства коллективной ответственности ещё в большей степени, чем игра в дуэте. Восьмиручная игра применялась в консерваторских занятиях. Так, например, проводил свои уроки проф. П.А.Ламм в классе фортепианного ансамбля Московской консерватории в 1920-е годы.

Репертуар для фортепианных ансамблей можно подразделить на специально созданные оригинальные сочинения (а также концертные транскрипции) и переложения, ставящие своей целью популяризацию симфонической музыки.

Превосходные сочинения для одного фортепиано в четыре руки написали Моцарт, Шуберт, Шуман, Вебер, Равель, Рахманинов и другие крупнейшие

композиторы. Но концертный репертуар для двух фортепиано в четыре руки более богат и разнообразен. Вот неполный список авторов пьес для двух фортепиано: Бах, Моцарт, Шуман, Лист, Григ, Шопен, Брамс, Сен-Санс, Дебюсси, Равель, Хиндемит, Стравинский, Пуленк, Мийо, Аренский, Танеев, Рахманинов, Прокофьев, Шостакович. Среди этих пьес мы найдём произведения различных жанров и стилей-фуги, сонаты, вариации, сюиты.

В учебном процессе все виды фортепианного ансамбля и оба раздела их репертуара (концертные пьесы и клавирные переложения) могут быть использованы с равным успехом. Оркестровые переложения-отличный материал для читки с листа. Занятий для развития навыков быстрой ориентации в нотном тексте, для исполнения в «эскизе».

Прослушать какое-либо симфоническое произведение в концерте, по радио или в записи и проиграть самому - вещи достаточно разные. Никакое пусть очень внимательное и многократное прослушивание произведения, не даёт такого глубокого ознакомления с ним, какое можно получить, проиграв его и попытавшись найти собственную его интерпретацию. Дело не только в чисто познавательном интересе, но и в эстетической радости, которую испытывает при этом исполнитель. Струнники и духовики, играя в оркестре, участвуют в творческом воссоздании симфонических произведений. Пианисты этого лишены. И как часто им хочется самим исполнить какое-либо произведение написанное для оркестра! Проигрывание симфонической музыки в четырёхручном переложении для фортепиано может до некоторой степени утолить эту исполнительскую жажду.

Оригинальные дуэтные пьесы и концертные транскрипции предназначаются для публичных выступлений и поэтому требуют тщательной и завершённой шлифовки исполнения. Изучение этих произведений помогает понять разнообразные требования ансамбля. Творчески обогащает исполнителей и весьма существенно совершенствует их пианистическое мастерство.

Хотя курс фортепианного ансамбля и входит в обязательные учебные планы различных звеньев музыкального образования, у нас до сих пор, к

сожалению, нет никаких методических пособий, помогающих уяснить, в чём его суть и значение.

Начнём с «азбуки» совместного исполнения. Попытаемся определить, какие элементарные навыки дуэтной игры должны быть содержанием этой «азбуки».

К первым шагам в овладении «ансамблевой техникой» можно отнести следующие разделы начального обучения: особенности посадки и педализации при четырёхручном исполнении на одном фортепиано. Способы достижения синхронности при «взятии» и «снятии» звука, равновесии звучания в удвоениях и аккордах, разделённых между партнёрами. Согласование приёмов звукоизвлечения: передача голоса от партнёра к партнёру, соразмерность в сочетании нескольких голосов, исполняемых разными партнёрами, соблюдение общности ритмического пульса и т.п.

По мере усложнения художественных задач расширяются и технические задачи совместной игры: преодоление трудностей полиритмии. Использование особых тембральных возможностей фортепианного дуэта, педализация на двух фортепиано и т. п. при четырёхручной игре за одним роялем отличие от сольного исполнительства начинается с самой посадки, так как каждый пианист имеет в своём распоряжении только половину клавиатуры.

Партнёры должны уметь» поделить» клавиатуру и так держать локти, чтобы не мешать друг другу, особенно при сближении или перекрещивающемся голосоведении (один локоть под другим).

Кто из партнёров четырёхручного исполнения должен педализировать? Нередко учащиеся не знают этого. Нужно объяснить, что педализует исполнитель партии *Secondo*, так как 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 партнёр, а правильнее сказать - общее звучание

обеих партий. Сливающихся в органически единое целое-основа совместного исполнительства во всех его видах.

Сольное исполнение приучает пианиста к «слушанию» себя, его внимание собрано в определённом фокусе. Недостаточно сказать ученику: « Ты не слушаешь партнёра». Это приведёт к раздвоению фокуса внимания, нечёткому слышанию и того и другого (« я» и « он»). Нужно слушать не себя, не его, а только общее звучание ансамбля (ни «я» ни «он», а «мы»).Замечание педагога «ты не слушаешь партнёра» должно пониматься только так: « ты не слушаешь, что у вас вместе получается».

Неумение слушать общее звучание нередко сказывается уже на самой позе пианиста: «уткнувшись» в клавиатуру, он внимательно следит за движением своих пальцев. Корпус его склонен до придела, в певучих местах он поворачивает голову, как бы прислушиваясь одним ухом к звучанию мелодии. В такой «позиции» и о своём собственном исполнении можно получить достаточно искажённое представление, не говоря уже о звучании обеих партий. Полезно бывает предложить учащемуся, исполняющему партию *Secondo*,ничего не играя, только педализировать во время исполнения другим пианистом партии *Primo*. При этом сразу обнаруживается, на сколько это непривычно, и требует особого внимания и навыка. Затем следует поменять пианистов местами. И ученик, быть может, усмехавшийся при неудачах своего товарища, быстро поймёт, что сам ещё не владеет достаточно свободно нужной техникой.

Очень часто непрерывность четырёхручного исполнения нарушается из-за отсутствия у пианистов простейших навыков переворачивания страниц, и отсчёта длительных пауз. Учащиеся должны установить, кому из партнёров, в зависимости от занятости рук, удобнее перевернуть страницу. В случае 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 такое простое дело, каким оно может показаться. Этому нужно учиться. Не пренебрегая специальной тренировкой.

Пианисты не обладают хорошо известным оркестрантам навыком отсчёта длительных пауз. Поэтому нужно объяснить участникам дуэта, что фиксировать каждый такт паузы приходится только при первом ознакомлении с нотным текстом, а в дальнейшем это совсем не является обязательным. Можно увеличить «масштаб» отсчёта, отмечая четырёх - или восьмитакты, но ещё целесообразнее пользоваться репликами, ясно представляя себе общий ход музыкального развития 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 партнёра музыку. Тогда пауза перестаёт быть томительным ожиданием и заполняется живым музыкальным чувством.

Казалось бы, самая простая вещь - начать вместе играть. Однако точно синхронно взять два звука - не так легко, это требует большой тренировки и взаимопонимания. Нужно объяснить учащимся, чем технически обусловлен приём дирижёрского замаха, аутфакта, и как он может быть применён в данном случае пианистом. При исполнении за одним или параллельно стоящими двумя инструментами. Когда руки каждого видны друг другу. Лёгким движением кисти (с ясно определённой верхней точкой), кивком головы или с помощью знака глазами в тех случаях, когда рука не видна (при расположении пианистов напротив друг друга).

Полезно посоветовать одновременно с этим жестом обоим исполнителям взять дыхание (в самом прямом смысле - сделать вдох). Это делает начало исполнения естественным, органичным, снимает сковывающее напряжение. Выбрав соответствующее место лежащей на пюпитре пьесы (обычно вступительные такты, если при этом играют оба партнёра), преподаватель может предложить ученикам несколько раз начать исполнение, сперва следуя указаниям его руки, а затем - самостоятельно. Кто в последнем случае будет давать затакт - безразлично. Каждый из партнёров должен уметь это делать. Нужно очень строго отмечать малейшую неточность при неполном совпадении

звуков. Редко кому сразу удаётся уверенно овладеть простейшим, казалось бы, умением.

Очень важно тут же обратить внимание на то, что не меньшее значение, чем синхронное начало, имеет и синхронное окончание, «снятие» звука. Рваные, «лохматые» аккорды, в которых одни звуки длятся дольше других, загрязняют, уродуют паузу и производят самое неприятное впечатление. Кстати, можно сказать несколько слов об огромном выразительном значении паузы. Недооценка его - весьма распространённый недостаток, особенно среди молодых исполнителей.

Синхронность возникновения отдельных звуков не исчерпывает технической задачи. Партнёрам необходимо добиться и равновесия их звучания. Задача усложняется в случае, когда правильного равновесия нужно достичь не в отдельном аккорде, а в параллельно проходящих голосах (скажем при активном изложении мелодии в разных партиях). С первых же тактов исполнение в ансамбле требует от участников полной договорённости о приёмах извлечения звука, к общей цели они должны идти общим путём.

Слаженность совместной игры в малом и большом, в отдельном приёме 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 участниками дуэта.

Разделение нотного материала на две части обычно облегчает исполнение (ведь часть всегда легче сыграть чем целое) но иной раз и усложняет его. Возникает специфическая трудность: то, что может быть сыграно без всяких затруднений двумя руками одного пианиста, становится более технически сложным, если играется двумя руками двух исполнителей. Каждый из них ощущает при этом непривычную неловкость.

Мы уже говорили об умении синхронно «взять» и «снять» звук, добиться равномерного звучания в аккорде и параллельных голосах, педализировать исходя из интересов партнёров и т. п.

Другие примеры элементарной техники ансамбля - передача партнёрами друг другу «из рук в руки» пассажи, мелодии, аккомпанемента, контрапункта

и т. д. Пианисты должны научиться «подхватывать» незаконченную фразу и передавать её партнёру, не разрывая музыкальной ткани.

Следует сказать о динамике исполнения. Наиболее распространенный недостаток ученического исполнения - динамическое однообразие. Всё играет, по существу, *mf* и *f*. Редко слышишь на первом уроке в четырёхручном ансамбле красивое *piano*. О *pianissimo* и говорить не приходится!

Надо объяснить учащимся, что динамический диапазон четырёхручного наполнения должен быть никак не уже, а шире, чем при сольной игре, так как наличие двух пианистов позволяет полнее использовать клавиатуру, построить более объёмные, плотные, тяжёлые аккорды, использовать для достижения яркого динамического эффекта равномерное распределение силы двух человек. Конечно, фортепиано не зазвучит от этого вдвое громче, но всё-таки некоторый результат может быть достигнут.

Очень важно добиться ясного представления ученика о градациях *forte* и *fortissimo*. Рассказав об общем динамическом плане произведения, нужно определить его кульминацию и посоветовать *fortissimo* играть всегда с запасом, а не на «пределе». Многие пианисты (особенно пианистки) играют *forte* и *fortissimo* от «кисти», от «локтя», жесткими пальцами, резким толчком. Выдвинутый вперёд корпус, отведённые назад локти отнюдь не способствуют сочности и плотности звучания. Нельзя оставлять это без внимания, в ансамбле такой недостаток особенно заметен. Что касается прозрачного *pianissimo*, то ведь и при четырёхручном исполнительстве вполне возможно *solo* каждого партнёра. Напомнив, что до нюанса *mf* есть ещё много градаций: *mp*, *p*, *pp* и, наконец, *ppp*, полезно проиллюстрировать нюансы, чтобы ученики почувствовали, скольких выразительных средств они себя лишают. Но как бы хорошо педагогу не удалось это показать, сразу достичь нужных результатов не удаётся, да и не может удаться, так как работа над звуком - область огромного труда. Итак, ещё не начав совместного исполнения, партнёры договариваются о том, кто будет показывать вступление, каков должен быть характер звучания и каким приёмом и с какой силой будет начата пьеса.

Точно так же заблаговременно должен быть определён темп. Общность понимания и чувствования темпа - одно из первых условий ансамбля. Партнёры должны одинаково чувствовать темп, ещё не начав играть. Музыка начинается уже в ауттакте и даже в короткие мгновения, ему предшествующие.

В случае несогласия партнёров им следует проиграть пьесу в соответствии с пожеланием каждого. Если спор остаётся неразрешённым, педагог выступает в качестве арбитра и обосновывает предлагаемое им решение. Можно рекомендовать при разучивании просчитать в соответствующем темпе «пустой такт». В дальнейшем это становится излишнем. Достаточно в ставшем уже привычном темпе дать только движение затакта.

Особое место в совместном исполнительстве занимают вопросы, связанные с ритмом. Мало заметные иной раз в сольной игре ритмические недочёты, в ансамбле могут резко нарушать целостность впечатления, дезориентировать партнёров и быть причиной «аварий» при публичном выступлении. Ансамбль требует от участников уверенного, безупречного ритма. В ансамбле ритм должен обладать особым качеством: быть коллективным. Каждому музыканту присуще своё ощущение ритма - взаимопонимание и согласие достигаются далеко не сразу. При всей строгости и незыблемости общего коллективного ритма он должен быть вполне естественным и органичным для каждого участника ансамбля.

Воспитание в учениках чувства коллективного ритма - одна из важных задач ансамблевых классов. Работа начинается с устранения индивидуальных недостатков в исполнении партнёров. Может показаться, что уроки фортепианного ансамбля в этом направлении ничем не отличаются от занятий в классе по специальности. Это не совсем так.

Наиболее распространённым недостатком учащихся является отсутствие чёткости ритма и его устойчивости. Искажения ритмического рисунка (нечёткое его исполнение) чаще всего встречаются: в пунктирном ритме, при смене шестнадцатых тридцать вторыми и сочетание их с триолями, в условиях полиритмии, при изменении темпа, в пяти-семидольном метре и т.п. Исправляя такого рода ошибку, возникшую лишь в одной партии, полезно привлечь к ней

внимание не только «провинившегося» «ученика», но и его товарища. Задача педагога осложняется, если ритмическая нечёткость распространяется на обе партии – ему приходится распутывать клубок, в котором каждая нить имеет свои узлы.

Отсутствие ритмической устойчивости часто связано со свойственной начинающим пианистам тенденцией к ускорению. Обычно это происходит при нарастании силы звучности (эмоциональное возбуждение учащает ритмический пульс) или в стремительных пассажах, когда неопытному пианисту начинает казаться, что он скользит по наклонной плоскости, или в сложных для исполнения местах. Технические трудности вызывают желание возможно скорее «проскочить» опасные такты. Тенденция к ускорению может сказаться и в постепенном общем изменении темпа пьесы (что легко установить, сравнив исполнение коды с началом).

При объединении в дуэте двух пианистов, страдающих таким недостатком, «минус» на «минус» не даёт, к сожалению, «плюса». Каждый из пианистов заторапливает движение, «подталкивает» партнёра, возникшее *accelerando* развивается с неумолимостью цепной реакции и увлекает партнёров к неизбежной катастрофе. Но, как говорится, нет худа без добра, свойственный обоим партнёрам недостаток в совместной игре становится сразу заметным и очевидным для исполнителей, что, конечно, облегчает педагогу его задачу. Если же этот недостаток присущ только одному из участников, то второй оказывается верным союзником и помощником преподавателя.

Таким образом, в условиях совместных занятий возникают некоторые благоприятные возможности для исправления не только общих, но и индивидуальных погрешностей исполнения. Руководитель должен этим умело воспользоваться.

Специальная задача ансамблевых классов - воспитание коллективного ритма, необходимого качества артистического ансамблевого исполнения. Она может быть решена только путём настойчивого изучения разнохарактерных

произведений и систематического развития всестороннего контакта партнёров в процессе исполнения.

Следует подчеркнуть, что допустимая на первом этапе занятий некоторая схематизация ритма в дальнейшем категорически неприемлема: ритм должен быть живым, гибким, выразительным.

Когда учащийся впервые получит удовлетворение от совместно выполненной художественной работы, почувствует радость общего порыва, объединённых усилий, взаимной поддержки - можно считать, что занятия в классе дали принципиально важный результат. Пусть исполнение при этом ещё далеко от совершенства - это не должно смущать педагога, всё можно выправить дальнейшей работой. Ценно другое - преодолён рубеж, разделяющий солиста и ансамблиста, пианист почувствовал своеобразие и интерес совместного исполнительства.

Список используемой литературы.

1. Фортепианно-педагогический альманах « От урока до концерта». Вып. 1.- М. Издательский дом «Классика-xxi». 2009.
2. Баренбойм Л Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства. Л., 1969.
3. Готлиб А. Д. « Первые шаги»: о начальном этапе обучения.
4. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. М., 1967.
5. Сорокина Е. Фортепианный дуэт. М. 1988.