

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ УССР

РЕСПУБЛИКАНСКИЙ МЕТОДИЧЕСКИЙ КАБИНЕТ
ПО УЧЕБНЫМ ЗАВЕДЕНИЯМ ИСКУССТВ И КУЛЬТУРЫ

РАЗВИТИЕ НАВЫКОВ ИГРЫ В АНСАМБЛЕ

/на примере сонаты для скрипки
и фортепиано Н.Коляды/

Методические рекомендации
для преподавателей музыкальных
учебных заведений

КИЕВ - 1987

Развитие навыков ансамблевой игры занимает видное место в методике преподавания камерного ансамбля в консерваториях, музыкальных училищах и музыкальных школах-десятилетках как составная и неотъемлемая часть профессионального и творческого развития личности музыканта. Игра в ансамбле является необычайно важной и полезной для развития и формирования исполнительского мастерства. Но, к сожалению, вопросам ансамблевой игры в процессе обучения уделено мало внимания в научно-методических трудах и проблемных дискуссиях.

Музыкальный ансамбль /в переводе с французского - вместе/ - это взаимная художественная согласованность исполнения музыкального произведения. Вопросы интерпретации в ансамблевом исполнении решает не один исполнитель, а коллектив, совместно выясняя вопросы идейно-образного содержания, анализируя формы исполняемого произведения. В процессе совместной работы решаются вытекающие из общей установки вопросы темпов, динамики, штрихов, педализации и т.д. Педагогу камерного ансамбля необходимо тщательно и продуманно формировать ансамблевые составы с учетом различных творческих индивидуальностей и их неодинаковой профессиональной подготовки. При этом совсем не обязательно подбирать участников ансамбля по одинаковым свойствам темперамента; случалось, что исполнители с крайне противоположными эмоциональными возможностями оказывались абсолютно "совместимыми" в музыкальном ансамбле и во многих отношениях дополняли друг друга.

Необходимым и важным условием работы в ансамбле является активное включение каждого участника в творческий процесс. И перед педагогом стоит задача как можно полнее и ярче раскрыть творческую активность исполнителей, воспитать самостоятельность мысли и

согласованность действий; каждый участник ансамбля должен уметь аргументировать свой замысел и оценивать предложения других исполнителей. Эти вопросы решаются в процессе репетиций, в результате чего вырабатывается единая и целенаправленная линия для раскрытия и воплощения идейно-образного содержания произведения. Но даже при достаточной активности каждого участника ансамбля должен быть "дирижер", т.е. лидер, который бы координировал исполнительские намерения. Им может стать наиболее одаренный или авторитетный исполнитель или человек, наиболее инициативный.

Только глубокое взаимопонимание партнеров, умение слушать общее звучание ансамбля, подчинять себе и в тоже время быть ведомым, - все это является неременным условием для достижения общей цели, наиболее полного и глубокого раскрытия содержания музыкального произведения.

Развитие ансамблевых навыков подразумевает работу над проблемами синхронности звучания, вопросами звукового баланса, педализации, согласованностью фразировки, штрихов, пауз и т.д. Каждая из них может быть глубоко изучена и разработана. Приступая с учениками к работе над произведением, педагогу прежде всего необходимо рассказать о композиторе и его времени, о месте данного произведения в ряду других его сочинений, отметить характерные особенности произведения, новизну или своеобразие музыкального языка, тематики и т.д. Исходя из этого, педагогу рекомендуется осветить специфику выразительных средств и приемов исполнения, которые наиболее полно воплощали бы замысел композитора.

Начать работу можно с прослушивания произведения в записи или проигрывания педагогом основных фрагментов произведения с устным сопровождением. Затем следует выслушать точку зрения

учеников об этом сочинении. Педагогу необходимо помочь выработать единый для всех участников ансамбля исполнительский план, подчеркнуть сложности произведения и наметить пути их преодоления.

В рекомендациях рассматриваются вопросы развития навыков игры в ансамбле на примере скрипичной сонаты Н.Коляды. Обращение к этой сонате не случайно: написанная в 1929 г., соната явилась значительной вехой в развитии камерно-инструментального ансамбля в украинской советской музыке, где композитор обращается к новой тематике, отражая героический пафос нового времени, оптимизм и энергию, уверенность и радость жизни. Работа над этой сонатой способствует развитию целого ряда навыков игры в ансамбле: балансированности звучания, штрихов и артикуляции, интонирования и др. Педагогу следует вместе с учениками проанализировать форму сонаты. Необходимо обратить внимание на то, что одной из важнейших задач, стоящей перед исполнителями, является четкое построение формы произведения. Педагог должен объяснить ученикам, что драматургия сонаты заключена в трехчастном цикле и раскрывается в движении от героической первой части к лирической второй и праздничному, обобщающему вальсу. Единству цикла способствует монотематизм и связанность частей приемом *attacca*.

Соната изобилует разнообразием тематического материала. Здесь темы певучие и танцевальные, лирические и шуточные, маршевые и героические, пронизанные украинскими народными интонациями.

Ведущими являются патетические темы, которые выявляют главную идейную направленность произведения. С ними контрастируют танцевальные и нежные, лирические побочные темы, созвучные восточным интонациям. И если главные темы /героические и танцевальные/ исполняются в темпе *allegro*, в динамике движения, то побочные

проходят плавно, время в них как бы застывает, останавливается, красота их мелодий завораживает.

В работе над сонатой возникает ряд проблем, главной из которых является убедительное и яркое раскрытие идейно-образного содержания.

Педагог должен помочь ученику найти такие средства выразительности, которые бы наиболее полно характеризовали своеобразие и новаторство именно этой сонаты, выбрать новые тембровые сочетания, "современные" контрасты динамики, новые штриховые приемы. Так, например, в финале основные темы исполняются особым, подчеркнуто-резким штрихом виртуозного плана, что характерно для музыки XX века.

Темповое сопоставление в начале (*adagio, moderato assai, sempre accelerando*) создает эффект перехода от пассивного созерцания к действительному, активному движению.

Главная тема написана в трехчастной форме с контрастной танцевальной серединой. Она появляется в партии скрипки. Мягкая, лиричная, начинается в спокойном движении, постепенно темп увеличивается и с появлением пунктирного ритма музыка приобретает волевой характер.

Октавное изложение главной темы в партии фортепиано не меняет ее характер, но здесь она звучит более наполненно и увлеченно. Педагогу следует указать на то, что первые такты сонаты представляют определенную сложность для исполнителей в плане органичности и выразительности темпового и эмоционального перехода из одного состояния в другое.

В начале бас в партии фортепиано рекомендуется задержать на педали с тем, чтобы и второй такт прозвучал на этом басы. Вместе с тем, необходимо следить за мягким и ровным звучанием триолей.

The image shows a musical score for piano and violin. It is divided into three systems. The first system is marked 'Adagio' and features a violin part with a melodic line and a piano accompaniment with a steady bass line. The second system is marked 'Moderato assai, sempre acceler.' and shows the tempo increasing. The third system is marked 'Allegro' and features a more rhythmic and energetic feel. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'p' and 'mf'.

Сочетая одновременное звучание главной темы у скрипки и фортепиано, композитор представляет как бы два ее облика. С одной стороны - певучая, лирическая, с другой - мужественная, маршеобразная. Хочется посоветовать исполнителям выявить оригинальность этого момента и, не подчиняясь друг другу, сохранить выразительность и самостоятельность каждой партии. Педагогу рекомендуется указать на синхронность исполнения триолей и дуолей, на точное совпадение четвертой скрипки и фортепиано.

Средняя часть темы носит танцевальный характер с ярко выра-
женными народными интонациями.



Ее необходимо играть острым, цельным и ясным штрихом, но без гру-
бости. В ритмическом отношении должно быть точное изложение квар-
толей и триолей фортепиано и их четкое взаимодействие с ритмическим
рисунком темы скрипки.

При каждом возвращении темы сопровождение ее постоянно ме-
няется, и от этого она приобретает новое гармоническое освещение,
переливается неожиданными красками.

Исполнителям необходимо услышать и выявить всю прелесть и
выразительность фактурного и гармонического разнообразия. Если в
начале тема проходит на плавных триольных восьмых, то в репризе
ее сопровождение проходит на живых и радостных всплесках шестнад-
цатых триолей. Пианисту рекомендуется играть их ясным, чистым
звуком, соблюдая акцентировку на каждой четверти, на первой шест-
надцатой триоли, в остальных нотах "отпускать" звук.

Следует обратить особое внимание на замечание автора
" *ad libitum* " в партии скрипки. Важное выразительное значе-
ние приобретает штриховое разнообразие, которое исполнители должны
подчеркнуть, выявляя образную характеристику каждой темы.

Из ядра главной темы, сохраняя ее ритмическую основу, вы-
растает связующая, музыка приобретает все более энергичный характер,

басы у фортепиано имитируют набат, звучание усиливается, стано-
вится масштабным, объемным, устремленным к кульминации. Педагог
должен рекомендовать исполнителям провести связующую на едином
динамическом дыхании, не "мельчить" динамику, не дробить короткими
лигеми цельность фраз, не играть по тактам. При передаче тем-
атического материала одного инструмента другому необходимо в тро-
ить единую темповую и звуковую направленность, сохраняя при этом
уверенность пунктирного ритма, который придает музыке приподнятый,
патетический характер звучания.

subitopiano - своеобразная, "тихая" кульминация,
которая не ослабляет характер музыки, скорее наоборот, придает
ей большую напряженность. Тремоло фортепиано, подобно глухому ро-
коту литавр, создает ощущение тревожного ожидания и настороженности.

Педагог должен рассказать ученикам, как можно достичь такого
динамического эффекта, каким в данном случае является *subitopiano*.
Следует обратить внимание учеников на то, что такая динамика пре-
длагает традиции венских классиков. Например, в скрипичных сонатах
Бетховена динамика *subitoforte*, *subitopiano* является
определяющим, действенным нюансом, который выразительно подчер-
кивает образное богатство музыки.

Прием *subitopiano* может прозвучать по-настоящему нео-
жиданно, если до него нарастание динамики доходило до конца;
перед ним необходима мгновенная, четко сфокусированная цезура.

Частой ошибкой учеников является *diminuendo* перед
subitopiano и *crescendo* перед *subitoforte*.

Педагог должен также указать на продолжение движения
после *subitopiano*.

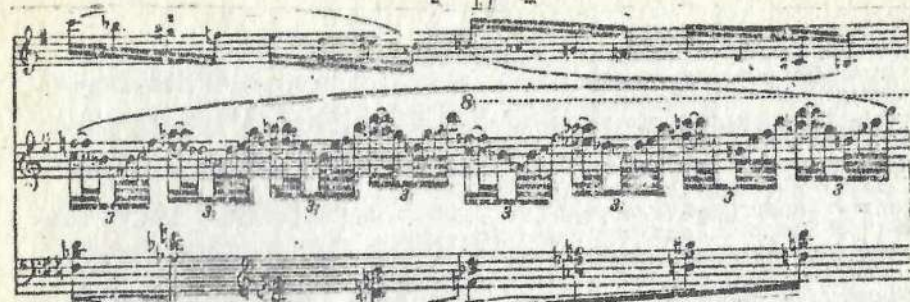
Нередко исполнители допускают, на наш взгляд, ошибку, замед-
ля тему после *subitopiano*. Пауза, обрывающая музыку в момент

ее кульминации, не приостанавливает движения, а еще больше подчеркивает его динамику.

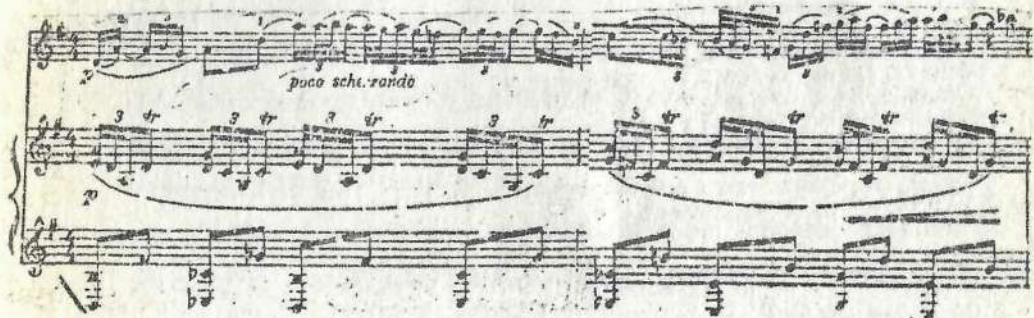
Побочная партия состоит из двух тем.



Неская и трелотная первая партия возникает очень естественно и как бы незаметно. Она полностью проходит в партии скрипки *mezzo mosse*. Ее живая орнаментика, сочетание речитатива и кантлены напоминают восточные мелодии, что придает ей неповторимое очарование. Исполнение побочной темы требует тонкого и проникновенного звучания, использования тембрового разнообразия и необычайной эмоциональной наполненности. Исполнители должны учесть авторскую ремарку "*mezzo mosse*", выявить интонационные тыготения, мягкие опевания мелодии триолями и квинтами. Задача пианиста - найти соотношение мелодии с септаккордами и триолями шестнадцатых: септаккорды фортепиано как бы держат на себе мелодическую линию, их рекомендуется исполнять мягко, но достаточно глубоко, триоли и секстоли фортепиано следует играть легко и pianissimo, что способствует оживлению тонкости и ажурности в изложении темы, триоли шестнадцатых фортепиано должны быть точно уложены с темой скрипки. Небольшая двухтактовая связующая - легкая, скользящая, как бы продлевает настроение побочной партии.



Вторая побочная тема носит определенное мелодическое обновление, подчеркивает игривый характер темы. Здесь педагог должен указать на необходимость филигречного владения мелкими штрихами, которые должны подчеркнуть ажурность мелодического рисунка.



Постепенное замедление подводит к одновременному звучанию двух тем. Первая проходит в партии фортепиано в октавном изложении в том же темпе, который был дан скрипкой в первом проведении. Вторая, побочная, звучит у скрипки, соединяясь с первой побочной в партии фортепиано. Но тема, проходящая у скрипки, дана в увеличении.



Звучание побочных тем - мягкое, теплое. Исполнителям рекомендуется выразительно проинтонировать все мелодические изгибы, расставить смысловые акценты, не торопить мелкие длительности /их также необходимо внимательно и бережно интонировать/. Так, в партии фортепиано на первую тридцать вторую сделать мягкий, певучий акцент, не укорачивая ноту, а скорее ее удлиняя, квинтолы также мягко "распеть", не торопить их. Педагогу необходимо отметить самостоятельность каждой партии при едином мягком лирическом настроении, подчеркнуть их независимость.

Заключительная партия отсутствует, сразу следует разработка. След за развернутой экспозицией, в которой широко поданы темы главной и побочных партий, разработка представляется несколько растянутой. В основном разработка проходит на материале главной темы, в разных тональных освещенных. Педагог должен отметить сложность стоящей перед исполнителями задачи - объединить, сконцентрировать разработку. Частая смена тональностей, отсутствие побочных партий, выражение различных по характеру интонаций, певучих, танцевальных, героических придает музыке некоторую kaleidoskopичность. Но, очевидно, в этом столкновении противоположностей и заложена динамика развития, и исполнителям рекомендуется смело и ярко подчеркнуть этот разнохарактерный круговорот тем. Необходимо также обратить внимание на то, что модуляции наступают на *subito piano*, после звукового нарастания, исполнители должны доводить *crescendo*, как уже говорилось, до конца, и перед *subitopiano* сделать короткую цезуру. Разработка отмечена самой разнообразной динамикой от *pp* до *ff*, от коротких выскоков < до широких и мощных *crescendo*. В объемной наполненной фактуре, где триоли сменяют дуоли, секстоли - триоли и т.д.,

задействованы все регистры фортепиано и скрипки. Такая насыщенная фактура фортепиано, с яркими эмоциональными звуковыми подъемами требует четкой сбалансированности звучания инструментов. При всей плотности звучания фортепиано, должны быть ясна дифференциация ее фактуры и сочетание инструментов. Педагог обязан указать на необходимость учета специфики каждого инструмента, исходя из того, что *forte*у скрипки не равнозначно *forte* фортепиано, поэтому при одинаковом прославлении динамики и равноценном музыкальном материале фортепиано не должно перекрывать звучание скрипки, т.е. должно состояться ансамблевое *forte*.

После развернутой экспозиции и разработки следует лаконичная реприза. Она построена на материале главной партии. Исполнителям необходимо подчеркнуть ритм марша, в характере звукоизвлечения не должно быть "вязкости".

Реприза утверждает героический характер, и затем, быстро "свертываясь", заканчивается на "pp".

Следующая часть вступает " *Allegro* ".

После яркой, развернутой первой части, вторая часть, написанная в свободной форме, в которой просматривается трехчастность, - небольшая по размеру, мягкая, лирическая. Педагогу необходимо подчеркнуть смену состояния, переключение в иное русло характера музыки.

Основная тема носит характер ласковой колыбельной.

Двухтактовое вступление вводит в атмосферу тишины и покоя.



Участникам ансамбля необходимо найти тонкое и проникновенное звучание с глубоким и выразительным интонированием. Педагог должен обратить внимание учеников на соотнесенные звучания скрипки и фортепиано, главного и второстепенного тематического материала.

Спокойная и нежная тема скрипки здесь передается фортепиано. Сопровождающие тему шестнадцатые в октаву или более низких гласных басов придают ей еще большую хрупкость и нежность. Пянтату необходимо задержать бас на педали, шестнадцатые звучат на этом базу "PPP" и *legatissima* производят особый сонорный эффект, крайние регистры создают ощущение бесконечного пространства. Здесь от педагога требуется терпеливое участие и помощь в поисках интересного тембрового решения в соотношении фортепиано и скрипки, выразительности тихого, "шелестящего", движения шестнадцатых фортепиано в сочетании с проникновенным и нежным пением скрипки.



Во второй теме прослеживается рецитативно-декламационное начало. Однако оно не получает развития, вновь возвращаясь к нежному, лирическому настроению.

Необходимо обратить внимание учеников на своеобразие музыки этой части, окрашенной восточным колоритом, который присущ не столько мелодии, сколько ладо-гармоническому освещению.

Несмотря на то, что во второй части нет ярко выраженных

контрастов, исполнители должны найти контрасты более тонкие. Скрипач, скажем, может использовать все разнообразие *staccato*, переходя от "холодного" звучания к яркому проявлению эмоциональности. От исполнителей требуется необыкновенная чуткость в поиске разнообразия тембров, нахождение тонкого соотношения звучаний двух инструментов, естественность и органичность передачи музыкального материала. Так, "запечатленные" шестнадцатые в начале части в сочетании с полновучной темой образуют своеобразный "драматичный" тембр. Доманые октавы со скользящими полутонами создают ощущение тихо покачивающейся колыбели.

Эта часть в драматургии всего цикла сонаты является настолько завершено, что приобретает значение самостоятельной пьесы, одновременно являясь лирическим центром всей сонаты.

Финал шумно врывается в тишину второй части. Педагог должен обратить внимание ученика на яркость и контрастность перехода от второй части к финалу.

Третья часть начинается энергично, упруго, с подчеркнутым ритмом главной темы, проходящей у скрипки. Финал написан в рондо-сонатной форме.

Признаки сонатной формы выражены в противопоставлении двух тем, главной и побочной. Побочная тема подана в разных тональных освещениях /ре-, си-, ми мажор/, что должно быть выразительно подчеркнуто исполнителями /каждая тональность имеет свою окраску/.

К признакам рондо относятся ярко выраженные рефрены. Постыческие побочные темы, контрастирующие с главной темой финала, построены на материале первой части. Но здесь они поданы более развернуто и представлены в полной своей красоте. В данном случае композитор пользуется полифоническими приемами, вводит звуко-


изобразительные эффекты и педагогу следует это подчеркнуть.

В финале важно найти такой темп, в котором не был бы "смазан" ритм, особенно в тех тактах, где получается синкопы у фортепиано.

Тема исполняется как бы с оттяжкой на каждой четверти, особенно в начале. В сопровождении фортепиано подчеркиваются акцентированные четверти. Динамика должна быть четко сбалансированной, т.к. насыщенная фактура фортепиано часто у неопытных исполнителей бывает "перегруженной"; шестнадцатые скрипки подхватывают партию фортепиано, они звучат ярко, направленно с устремлением ко второй четверти.



Закрашенный одночетвертной такт имитирует звук бубна, что придает музыке еще большую бодрость и озорство. Педагог должен указать на четкость и яркость штриха фортепиано, на устремленность динамического развития.


Последующий эпизод несколько ослабляет напористость и динамику главной темы. На фоне легких шестнадцатых скрипки звучит певучая тема фортепиано. Исполнителям следует обратить внимание на указание автора  в партии скрипки на зелигованной октаве к *piano*, перед *subito piano* рекомендуется сделать маленькую цезуру.

Вновь звучит рефрен - главная тема изложена на октаву выше. Побочная партия, сходная по характеру с главной, звучит здесь остро, шутливо.



Ее необходимо исполнять упруго, четко.

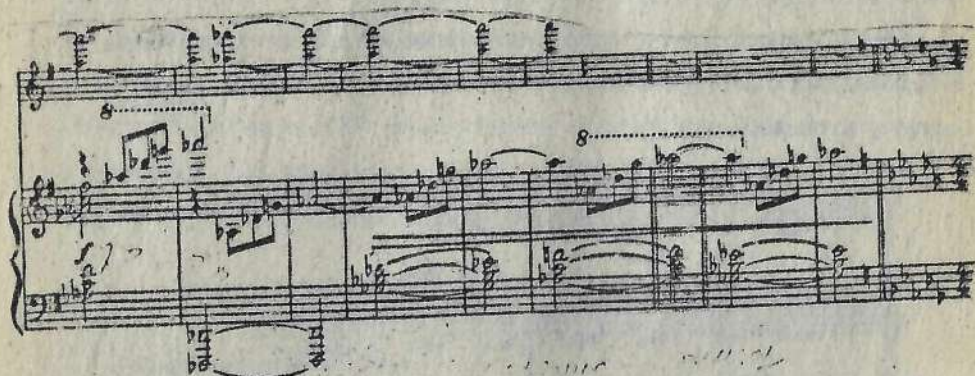
При переходе на двенадцать восьмых педагог должен указать на необходимость сохранения единства темпа и ритма, выстроить и распределить кульминационные зоны.

Совершенно оправданы виолочки  в тактах двенадцать восьмых и следующие, ведущие к *ff*.

Педагог должен обратить внимание учеников на выразительное значение паузы. Так, пауза, внезапно обрывающая этот звуковой поток, должна быть "говорящей", достоянной.

Педагогу также важно отметить, что все возвращения к рефренам должны сохранять единство темпа, что способствует "цементированию" и выстроенности формы.

Важное выразительное значение приобретает связующий эпизод, который соединяет энергичную танцевальную тему с нежной, лирической побочной, заимствованной из первой части, которая проходит в новой тональности /ре мажор/.



Появление побочной темы необходимо подготовить *diminuendo* и небольшим замедлением, чуть задержавшись на последней гармонии, мягко "опуститься" в бас новой тональности.

Тема у скрипки звучит *mezzo voce molto calma vite*, квинтолы не следует торопить, играть их надо нарастающе.

В партии фортепиано на фоне мягких триолей и глубокого певучего баса выстраивается мелодия, появляются украшения.

Форшлагаи играют мягко, не разбивая плавной линии кантилены. Весь этот эпизод подкупает своей необычной тембровой многослойностью и педагогу необходимо обратить на это внимание учеников.

Участники ансамбля должны ясно слышать всю вертикаль, триоли фортепиано должны быть точно соотнесены с темой скрипки.

Модуляция в ми минор служит подходом к репризе.

Главная тема репризы представлена широко и развернуто. После небольшого динамического спада вновь идет развитие, которое при-

водит к торжественному маршу.



Марш является как бы кульминационным центром всего цикла. Построен он на материале середины побочной партии первой части, излагается канонно.

Приподнятое, торжественное настроение, яркие, сочные гармонии в широких октавных триолях в басу фортепиано, придают музыке симфоническое звучание, как бы символизируя героинку нашего времени.

Следует иметь в виду, что динамическая насыщенность требует особого внимания исполнителей к балансируемому звучанию. Указанная динамика условна, необходимо исходить из возможностей инструментов, только тогда ансамблевая кульминация состоится.

Каскад нисходящих триолей на тремоло фортепиано приводит к торжественному звучанию темы.

Постепенно фактура редеет, тремоло литавр переходит в четверти, половинки, расширяются длительности, "сливаются такты" и, наконец, все затихает, растворяется на последней гармонии фортепиано.

После этого мощного и энергичного марша побочная тема слышится еще более четкой и яркой, она проходит в новой тональности /си мажор/.

Исполнителям необходимо ярко и выразительно построить переход от фанфарной кульминации к нежной и трепетной побочной теме.



Эта тема является своеобразным поэтическим итогом. Исполнителям рекомендуется четко дифференцировать многослойное изложение материала, придавая каждому голосу свой тембр. "Наверху" многослойной фактуры звучит каноническое проведение темы, под ним - аккордовое изложение и затем остальные голоса /трель необходимо играть очень тихо, не мешая остальному изложению материала/

Заканчивается соната на затихающем звучании аккордов ми мажора. Искусство *ritardando* в конце сонаты несколько не расслабляет общего приподнятого настроения музыки.

Приведенные выше методические рекомендации на примере сонаты Н. Коляды могут быть использованы для формирования специальных ансамблевых приемов и навыков учащихся. Исполнительский анализ в классе камерного ансамбля отличается своей спецификой и должен быть подчинен в первую очередь задаче формирования творческого мышления учащихся.

Для этой цели педагогу не следует в готовом виде преподносить ученикам знания; он должен выступать в роли чуткого и тактичного советчика, руководителя творческого процесса, направляя и корректируя самостоятельные поиски учащихся.

Вопрос формирования исполнительской концепции, интегрирования, артикуляции, темпо-ритма, о которых речь шла выше, должны

быть предметом совместного творческого обсуждения, в процессе которого ученикам необходимо высказывать собственную точку зрения. После знакомства с музыковедческой и методической литературой, вводной информацией педагога в процессе эскизных проигрываний учащиеся углубляют и обобщают полученные знания. Творчество в классе должно быть источником рождения и пополнения представлений о динамике развертывания образа и исполнительской концепции произведения в целом. Лишь при таком подходе коллективный исполнительский анализ может стать средством формирования творческого ансамбля музыкантов, отличающего единством исполнительского подчёрка и общностью художественного мышления.

Составитель

и.о.доцента Киевской консерватории
Т.А.Арсеничева

Ответственный за выпуск

В.И.Волохонович

Редактор

Н.И.Золотарёва