

Министерство культуры УССР

Республиканский методический кабинет по
учебным заведениям искусств и культуры

Министерство культуры БССР

Республиканский методический кабинет
по учебным заведениям искусств

СОВЕРШЕНСТВОВАНИЕ НАВЫКОВ ИГРЫ В АНСАМБЛЕ
ДВУХ ФОРТЕПИАНО В ЧЕТЫРЕ РУКИ

Методические рекомендации
для музыкальных училищ по специальности
№2101 "Фортепиано"

Киев - 1988

Харьковский институт искусств

Составитель — В.Б.Линецкий

Рецензенты: — преподаватель Минского
музыкального училища
Е.И.Лихолетова,
— преподаватель Харьковского
музыкального училища
И.А.Спиридонова.

Ответственный за выпуск — С.П.Шанкаренко

Редактор — Н.И.Золотарёва

О значении ансамблевого исполнительства для пианистов

О том, насколько важны для музыканта навыки, приобретаемые в процессе обучения ансамблевому мастерству, говорилось уже достаточно много, поэтому хочется отметить лишь особую значимость ансамблирования именно для пианистов, и вот почему: в среде музыкальной общественности широко распространено мнение об особой неподготовленности пианистов к ансамблевой деятельности в силу самой специфики их обучения в классе по специальности. Это обстоятельство /специфика обучения/ представляется верным лишь отчасти.

Действительно, фортепиано, благодаря своим многоголосным возможностям, является едва ли не единственным инструментом /за исключением, пожалуй, баяна/, который не нуждается в дополнительном гармоническом сопровождении. /Репертуар произведений *solo* для струнно-смычковых инструментов относительно невелик /.

Представители оркестровых специальностей с первых же шагов обучения игре на инструменте вынуждены согласовывать свои действия с концертмейстером, но полагать, что благодаря этому условию приобретаются навыки собственно ансамблевого исполнительства, было бы преувеличением. В самом деле, в классе по специальности /скрипка, духовые инструменты, вокал и т.д. / — усилия преподавателя, ученика и концертмейстера подчинены одной задаче: возможно более полному выявлению индивидуальных особенностей солиста, что вполне закономерно и объективно заложено уже в самом сольном репертуаре /сравним: пьесу для скрипки в сопровождении фортепиано и произведение для скрипки и фортепиано /. Можно сказать, что навыки совместного музици-

рования, приобретаемые в классе по специальности скрипачем, альтистом, певцом и т.д., в основном ограничиваются сферой ритмической согласованности, которая является далеко не самым сложным условием ансамблевого исполнительства, но лишь только предпосылкой к таковому. Поэтому более реалистичным представляется вывод не о большей или меньшей подготовленности оркестрантов или пианистов, а об их обоюдной неподготовленности к ансамблевой деятельности.

Значимость же ансамблирования для пианистов приобретает особый смысл потому, что именно пианистам в подавляющем своем большинстве в будущей практической деятельности приходится работать в ансамбле: концертмейстерами в классах хорового и симфонического дирижирования, в классах по специальности, филармониях, оперных театрах, в хоровых коллективах и т. д. И даже первые навыки педагогической деятельности приобретаются именно в процессе совместного решения исполнительских задач.

В то же время, уровень ансамблевой подготовки в большинстве случаев не позволяет пианистам с максимальной отдачей включиться в производственный процесс.

Если сопоставить уровень подготовки учащихся средних и высших музыкальных учебных заведений в области сольного и ансамблевого исполнительства, то сравнение окажется не в пользу последнего. Это наблюдение подтверждается, в частности, следующим обстоятельством: одни и те же исполнители в выступлениях сольных и ансамблевых демонстрируют различную степень достижения художественного результата.

Естественно, этот факт не может не беспокоить музыкантов, занимающихся как ансамблевым исполнительством, так и методоло-

гией совместного музицирования.

В поисках причин, вызывающих подобное отставание, методисты-ансамблисты отмечают ряд факторов: необходимость подчинения индивидуальной творческой воли каждого партнера общей исполнительской задаче / А. Готлиб, очень точно характеризую сущность ансамблирования, употребляет формулу "Я - Мы" / ; недостаточный уровень развития "ансамблевой фокусировки слуха", т.е. "...органического и непрерывного слушания общего звучания в процессе исполнения"¹.

Можно предложить самый простой, лежащий на поверхности, метод / "экстенсивный", т.е. увеличить количество совместных репетиций. Конечно, резервы этого способа еще не использованы окончательно, но в целом такой путь нас удовлетворить не может. С одной стороны, эти резервы довольно ограничены, с другой - подобный метод слишком прямолинеен.

Попробуем найти иной способ повышения эффективности индивидуальных занятий ансамблиста.

Известно, какое место в формировании музыканта — исполнителя занимает та часть работы, которую часто называют технической: гаммы, этюды, упражнения, специальная работа над отдельными, сложными в техническом отношении пассажами в произведениях концертного репертуара и т.д. На этом этапе занятий ставятся конкретные двигательные задачи, которые нередко формулируются точными качественными определениями: "гибче кисть", "круглее пальцы", "свободный локоть", "попадание в бас"..., т.е. формируется основа — базис, без которого невозможна

1. Готлиб А. Основы ансамблевой техники. — М.: Музика, 1971. — С. 19.

художественная надстройка. Можно сказать, что на этом этапе работы мы пользуемся конкретно-логическим типом мышления.^I

Однако какое бы важное место не занимала "технология" в процессе становления исполнителя, задачи художественного уровня несравненно объемнее и сложнее. Так, объясняя ученику, как следует представить себе тот или иной эпизод, мы часто употребляем категории образные: это место надо исполнить "теплее"; или: этот голос должен звучать лиричнее; эти интонации - "усталые" и т.д. В самом деле, для того, чтобы объяснить словами различие между такими близкими по смысловому ряду понятиями, как: "горячо" и "бурно"; "грандиозно" и "величественно"; "весело" и "игриво" - понадобятся настолько громоздкие словесные конструкции, что, окончив их, мы забудем, для чего это нам вообще необходимо. Однако на основе личного жизненного и художественного опыта мы достаточно определенно ощущаем различия внутри каждой из приведенных пар понятий.

Ассоциативное мышление в значительной мере стимулирует творческое воображение, побуждает искать психологическое обоснование исполняемому. Например, можно сказать: в исполнении

I. Любой анализ приводит к неизбежным потерям в представлении творческого процесса о его целостности. Так, на "технологическом" этапе мы достаточно широко пользуемся ассоциативным типом мышления. Например, репетируя различные фортепианные штрихи, мы употребляем такие определения, как: мягкий, острый, тяжелый, "слитный" и т.д.

В действительности речь идет лишь о степени соотношения особых типов мышления на различных этапах работы. Тем более, что задачи художественного и технологического уровней решаются параллельно.

пьесы не хватает "движения" - ученик на основе такой психологической установки найдет необходимое ощущение темпа, интонационных тяготений, необходимое "дыхание" фразы и т.д. Иное дело посоветовать играть чуть быстрее, т.е. дать конкретное количественное определение темпа, которое почти всегда будет воспринято как "директива" / не в этом ли суть "натаскивания"?/. Следовательно, имея верную психологическую установку, с помощью образно-ассоциативного мышления мы намного глубже осознаем смысл исполняемого, художественную задачу в целом, самостоятельно ищем необходимые художественные средства.

Обратимся к известной формуле ансамблевого взаимодействия А.Готлиба: "Я - Мы".

В самой очередности составляющих ее "слагаемых" подосознательно чувствуется направление наших действий: от Я к Мы. Переменим местами составные части данной формулы - "Мы - Я": существо ансамблирования / органичное взаимодействие партнеров / от этого не изменится, но станет иной психологическая установка: от Мы к Я, следовательно, и направленность нашей работы.

Рассмотрим, каким образом такая перестановка может быть осуществлена на практике.

Работу над ансамблевым произведением можно представить состоящей из нескольких этапов:

1. Ознакомление с пьесой: выяснение общего характера, формы, принципа распределения музыкального материала между партиями.

2. Выявление основных технических сложностей как ансамблевого, так и индивидуального порядка, определение способов

их преодоления и самостоятельная работа;

3. Совместная репетиция: согласование темпов, достижение ритмической синхронности, динамического равновесия, выработка общей исполнительской концепции /штрихи, педаль, динамика и т.д. /, определение новых задач для самостоятельной работы.

Поскольку акцент мы делаем на участок самостоятельной работы, постольку именно на этом этапе необходимо ставить "сверхзадачу" выработки ансамблевого мышления, исходя из партитурного охвата пьесы / реализуем методологический принцип: от общего к частному, т.е. направление мышления с "Мы к Я" /.

Назовем условно такой метод "партитурным", хотя с предметом - чтение партитур - он имеет очень мало общего.

Проследим последовательно два первых этапа работы над ансамблевым произведением, поскольку они имеют для нас определяющее значение /что не умаляет важность совместных репетиций, без должного уровня которых, естественно, вся наша работа вообще теряет смысл. Задача состоит лишь в том, чтобы к таким репетициям ансамблист приходил наилучшим образом подготовленным/.

Какой путь представляется наиболее целесообразным для ознакомления с новой пьесой: -совместный или самостоятельный?

"Что же касается последовательности в отношении "индивидуального" или "коллективного" видов самостоятельной работы учащихся, то единые рецепты давать здесь вряд ли целесообразно. Так, при обращении к более простым сочинениям, сравнительно легко могущими быть прочитанными с листа всеми участниками, первичным должно, видимо, быть целостное ознакомление

с музыкой. При столкновении со значительными фактурными и технологическими трудностями, наоборот, целесообразно переходить к совместной игре после хотя бы частичного преодоления их в процессе индивидуальной работы..."¹ -пишет Л.Благой, очевидно, подразумевая, в первую очередь сложности, имеющиеся внутри каждой партии.

Для определения первичности "коллективного" либо "индивидуального" нам важно выяснить, какую цель мы при этом ставим.

Если мы хотим использовать дополнительную возможность развить навыки чтения с листа, то, по-видимому, целесообразнее совершенствовать их в пределах более привычного исполнителям сольного репертуара, либо в классе концертмейстерского мастерства, где каждая партия достаточно дифференцирована, что в известном смысле упрощает условия исполнения с листа.

Если мы применяем совместное чтение с листа для ознакомления с произведением, предназначенным для исполнения на сцене / как правило, достаточно сложным/, то осмысленное АНСАМБЛЕВОЕ прочтение текста предполагает основательно развитые ансамблевые навыки, поскольку, даже "справившись" со своими партиями, партнеры, в большинстве случаев, не сумеют охватить именно ансамблевой сущности исполняемого и даже могут составить себе первоначально неверное представление о роли каждого из них в общем плане пьесы.

Мы не случайно изменили условие формулы "Я - Мы" на "Мы - Я". Важно, чтобы исходная психологическая установка обучающегося "отталкивалась" именно от "Мы", а этому более

1. Камерный ансамбль: Сб. статей. - М.: Музыка, 1979. - С. 18.

благоприятствует самостоятельное ознакомление с текстом, "прочтение" его с учетом всей вертикали. Это отнюдь не означает, что нужно скрупулезно "исполнять" партитуру. Более подходит слово "изучать". При этом не следует стремиться на первых порах к какому-то связанному исполнению: можно, в зависимости от структуры пьесы, "просматривать" как "свою" партию, так и "чужую", соединять материал, принадлежащий разным партиям, в одну, выявлять принцип распределения основного материала и вспомогательного и т.д., но/еще раз отметим это /нужно создать наиболее благоприятные возможности для целостного восприятия музыки.

Такая форма работы полезна и достаточно "зрелому" ансамблисту, но для начинающего особенно важна ее первичность. В случае, если мы имеем дело с учеником, обладающим слишком малыми навыками владения инструментом, который и по общему музыкальному уровню еще не способен выполнить такой анализ, эту функцию возлагает на себя педагог.

Ознакомившись с пьесой таким образом, можно переходить /если фактура произведения требует этого/ к последовательному овладению "внутренними" трудностями, а затем и совместному исполнению.

Рассмотрим некоторые особенности следующего этапа самостоятельной работы ансамблиста.

Как известно, ансамблевое исполнительство включает в себя не только те технические сложности, которыми учащиеся овладевают в классе по специальности, но и специфически ансамблевые. В тех случаях, когда исполнитель имеет дело с солидным репертуаром, ему не составляет особого труда обнаружить в тексте технические трудные места и преодолевать их с помощью хорошо известных и много-

кратно испробованных им методов. /Методика индивидуального обучения игре на инструменте предоставляет для этого самые широкие возможности./ В области совместного исполнительства дело усложняется тем, что специфические ансамблевые трудности хуже поддаются обнаружению их исполнителем, не имеющим достаточного опыта. Более того, сам их "внешний вид" зачастую настолько непривычен для ученика, что даже выявив их, ему сложно определить пути к их преодолению. Специфика такой техники заключается в том, что она, в большинстве случаев, не требует для своего воплощения привычной солисту пальцевой беглости. Можно было бы обозначить подобную технику техникой "стыковки" или "подхвата" /М.Готлиб/. Разумеется, ее роль носит прикладной характер /подобно "моторной" технике пианиста или скрипача /, но без совершенного овладения ею мы не решим ни одной художественной задачи.

При определении методов преодоления трудностей "стыка" или "подхвата" следует исходить из того, что подобная техника широко применяется в сольной литературе. Это поможет ансамблисту совершенствовать ее, используя хорошо знакомую ему методику обучения игре на своем инструменте.

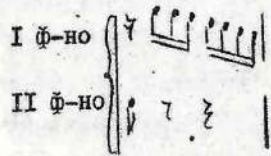
Переходя к рассмотрению конкретных исполнительских ситуаций, необходимо наметить основные направления наших действий: задача состоит в том, чтобы "собрать" воедино фрагменты из разных партий, исполнить их в целостном виде, создать для себя ясное слуховое представление об их общем звучании, проанализировать "двигательные" особенности приема: как именно мы осуществляем тот или иной переход.

На следующем этапе, мысленно воспроизведя "не свою" часть, соединим ее с реальным звучанием "своей" партии.

В качестве иллюстраций используем схематические изображения нотного материала, т.к. мы не ставим себе целью давать рекомендации по разучиванию тех или иных конкретных произведений, но намечаем принципиальный подход к решению многих затруднений, которые могут встретиться в учебной практике.

Условимся называть исполнителя партии I-го фортепиано "I партнером"; партии II фортепиано - "II партнером".

Рассмотрим наиболее типичные "ситуации":



Чаще всего при подобном способе распределения музыкального материала возможны следующие ошибки у "I партнера": он не осознает, что музыкальная мысль начинается не с шестнадцатых, а с восьмой / т.е. в партии II ф-но /, что приводит "I партнера" к "запаздыванию" и акцентированию им первой шестнадцатой. В результате фраза распадается на составные элементы и теряет присущий ей логический смысл.

Проанализируем метод работы "I партнера": "собрав" оба фрагмента на одном инструменте



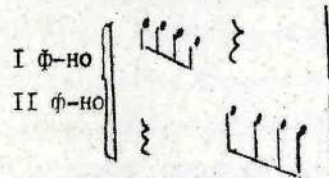
и услышав фразу в целостном облике, "I партнер" никогда не бросит руку с большой высоты на первую шестнадцатую ноту; не станет специально высчитывать шестнадцатую паузу, но естествен-

но и без толчка продолжит пассаж от сильной доли.

Только теперь, на основе имеющегося слухового / и "моторного" / представления о логической взаимосвязи "общего" и "частного", можно перейти к следующему этапу: мысленно воспроизведя партию "II партнера", продолжить ее исполнением своей партии.

Аналогичным образом должен выступить "II партнер" / его задача в разбираемом эпизоде относительно проще /: по-разному "произнося" первую долю в "сфокусированном" фрагменте, "II партнер" найдет такой способ интонирования баса, который придаст исполняемой им сильной доле необходимый волевой импульс, обеспечивающий взаимосвязанное продолжение общей мысли "II партнером".

Еще пример:



Перед нами весьма распространенный прием распределения мелодического рисунка между двумя партнерами. В подобной "ситуации" многое зависит от "I партнера", от его умения исполнить свою часть мелодии таким образом, который обеспечил бы "II партнеру" возможность незаметного, естественного "перехвата" и продолжения ее.

У "I партнера" при исполнении наиболее вероятны следующие ошибки:

- I. Движение мелодии происходит без необходимого смыслового "наполнения" к "стыку" / что не обязательно предполагает на-

лично *crescendo* или *diminuendo* /;

2. Преждевременный и резкий сьем руки на четвертой восьмой либо, наоборот, передержание её.

" II партнер", не получив импульса от " I ", вынужденно играет свой фрагмент мелодии как нечто новое: чрезмерно плотно начинает пятую восьмую и, что вполне закономерно, не имеет возможности продолжить развитие темы сообразно предыдущему музыкальному материалу.



Пусть каждый из партнеров исполнит этот же фрагмент, но самостоятельно, на одном инструменте двумя руками:

Ф-но  / пр. р. /
/ лев. р. /

Такой способ передачи мелодии из одной руки в другую - неоднократно встречается в литературе для фортепиано *solo*. Правая рука пианиста в подобных случаях никогда не останавливается на четвертой восьмой, как бы передавая движение левой. Левая рука незаметно "перехватывает" мелодическую линию, держась возможно ближе к клавиатуре, в том же нюансе и характере, к которому " вывела" тему правая рука.

Затем, каждый из партнеров, на основе полученного слухового и двигательного анализа целостной мелодии в индивидуальном исполнении, воспроизведет в уме фрагмент из другой партии, присоединяет к нему свою часть.

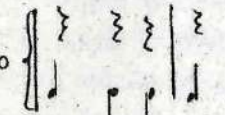
Проанализируем случай распределения аккомпанемента между партиями / в данном случае - вальсового /:

I Ф-но 
II Ф-но 

Такой прием может представлять определенную сложность, особенно для исполнителя первой партии.

Возможная ошибка " II партнера" была проанализирована в первом примере: недооценка значения сильной доли в общем ритмическом рисунке.

" I партнер", вероятнее всего, "утяжелит" вторую долю, а третья исполнит как синкопу и "перенесет" её звучание через тактовую черту: особенности разбираемой фактуры "провоцируют" исполнителя сыграть вторую счетную долю движением руки сверху; отсутствие необходимости исполнять первую, сильную долю приводит к передерживанию третьей счетной доли через тактовую черту. Если же предложить " I партнеру" исполнить вальсовый аккомпанемент одной рукой:

Ф-но  / пр. р. /
/ лев. р. /

он сможет найти необходимое динамическое соотношение всех составляющих его элементов и применит соответствующий прием, который использовался им при исполнении вальсового аккомпанемента в сольном репертуаре: рука глубоко сверху "погружается" в бас, затем, "скользя" близко к клавиатуре, легко нажимает вторую долю; третья счетная доля исполняется не отдельным движением руки в клавишу, но на съеме руки, который и становится началом движения к следующей сильной доле. Затем следуем известным путем: мысленно пропевая бас, добиваемся нужной нам звучности второй и третьей доли.

Можно рассмотреть еще один пример - параллельного либо

расходящегося движения в обеих партиях :



Ключ к решению синхронности исполнения подобных пассажей также находится в пределах индивидуального опыта игры одновременного движения обеими руками с помощью расстановки незаметных ритмических "ориентиров" / в данном случае на первой и третьей счетных долях /.

Аналогичным методом пользуются при совместном исполнении мелизмов, полиритмических сочетаний и т.д.

Анализ возможных "технологических" сложностей можно было бы продолжить, но это не представляется необходимым; в каждом конкретном случае, исходя из реально поставленных в исполнении произведения задач, необходимо искать пути их преодоления. Данные примеры отобраны как наиболее типичные, что позволяет в наглядной форме продемонстрировать, что специфические ансамблевые проблемы заключаются, прежде всего, в сфере мышления, в понимании внутренних проблем каждого ансамблиста как неотъемлемой части целого.

" Пассивное " ансамблирование.

Этим термином / впрочем, весьма условным / мы называем такой ансамблевый прием, который, в отличие от задач интерпретационных и технологических, не требует длительной и предварительной репетиционной работы или какого-либо углубленного осмысления, но тем не менее, в ансамбле двух фортепиано имеет существенное значение и применяется еще до того момента, когда раздается первый звук исполняемого произведения.

Первой, и на наш взгляд, безусловной задачей является максимально возможное "акустическое выравнивание" инструментов, создание условий, обеспечивающих их наиболее полное звуковое слияние. При этом безразлично, каким образом мы располагаем инструменты на сцене.

Чаще всего можно наблюдать, как партнеры располагаются "рядом" / один позади другого по отношению к залу/. В основе такого расположения коренится несколько причин: инерция, идущая от традиции исполнения концертов для фортепиано с оркестром в переложении для двух фортепиано; определенные технические сложности, связанные с необходимостью передвигать рояли; боязнь расстояния, довольно значительного, на котором оказываются партнеры при расположении "напротив".

Первая причина указывает на то, что партнеры не достаточно осознают сущность двухрояльного ансамбля, принципиального отличия его от концерта для фортепиано с оркестром в переложении для двух фортепиано.

Не станем специально разбирать вторую, а о последней скажем, что опасение быть "оторванным" от партнера на большое расстояние совершенно напрасно. Действительно, визуальный контакт при расположении "напротив" значительно ослабевает, но это стократно компенсируется более объемным слуховым восприятием, наилучшим акустическим единством инструментов,

Не следует игнорировать и зрительный эффект, гораздо более благоприятный при использовании расположения "напротив".

Если один из роялей более "тусклый", то звук его, с помощью поднятой крышки, необходимо направить в сторону зала,

звук более "яркого" инструмента, в таком случае, пойдет в обратную сторону. Также можно выравнивать звучность, раскрывая крышки роялей на разную высоту. Хороший результат, при относительной идентичности акустических особенностей инструментов, дает способ, при котором крышка ближайшего к слушателю рояля снимается совсем: в этом случае крышка дальнего рояля направляет звук обоих инструментов в зал. Если динамическое различие между роялями очень велико, можно и нужно широко пользоваться левой pedalю, но ни в коем случае не пренебрегать любой возможностью, в зависимости от акустических особенностей зала и инструментов, добиться возможно более полной тождественности звучания. Большое различие в звучании инструментов сводит на нет все усилия исполнителей, разрушает музыкально-образное единство, производит отрицательное впечатление на слушателя.

Как видим, способов "выстраивания" роялей множество, но вариант расположения партнеров в ансамбле двух фортепиано должен быть один: только "напротив".

На начальном этапе репетиционной работы можно и нужно использовать расположение "рядом", но не следует этим злоупотреблять, заблаговременно приучаясь к рекомендуемому расположению.

А у ф т а к т

Дирижеры, оркестранты и ансамблисты хорошо знают, что исполнение музыки начинается не в тот момент, когда смычок прикасается к струне или палец погружается в клавишу, а за мгновение до этого. Ауфтакт - уже начавшееся исполнение - всегда имеет характер следующей за ним реально звучащей музыки.

Поэтому мы с полным основанием относим его к выразительным / в данном случае ансамблевым / средствам.¹

/ Исполнитель-солист также использует ауфтакт; часто определяемый со стороны визуально и всегда / ! / мысленный /.

Умение синхронно начать игру имеет существенное значение в любом виде ансамбля: "... одновременное вступление всех инструментов / например, в начале пьесы / обычно достигается незаметным жестом одного из участников ансамбля. Для подачи такого незаметного, но достаточно ясного и волевого сигнала и для мгновенного его восприятия необходима тренировка. ... Пренебрежение ею приводит к срывам даже у опытных артистов."²

В ансамбле двух фортепиано подать сигнал к вступлению несколько сложнее, чем в разнородных ансамблях, вследствие достаточно большой удаленности партнеров. Остановимся поэтому подробнее на изучении техники этого приема.

Как правило, начинающие пианисты-ансамблисты оказываются неподготовленными для выполнения понятного сигнала-вступления / исполнители на оркестровых инструментах осваивают этот прием в классе по специальности, привыкают к нему в оркестре /.

Снак вступления на сильную долю выполняется следующим образом: партнер, на которого возложена задача подать сигнал, подобно певцу, набирает в легкие немного воздуха. Голова при

¹ Для того чтобы составить более ясное представление о роли и значении ауфтакта для совместного исполнения, можно рекомендовать учебные пособия для дирижеров, в частности: Ольхов К. Вопросы теории дирижерской техники и обучения хоровых дирижеров. - Л.: Музыка, Ленингр. отд-ние, 1979. - С. 82-85.

² Готлиб А. Основы ансамблевой техники. - М.: Музыка, 1971. - С. 24.

этом производит непринужденное движение вверх-назад. Волевой, подчеркиваем это, выдох - означает начало игры. Голова в момент выдоха возвращается в исходное положение. Обычно вступление на сильную долю затруднений не вызывает.

Техника вступления на слабую долю несколько сложнее и требует более тщательной подготовки.

Если для вступления на сильную долю мы применяем "вдох-выдох", то для вступления на слабую долю используется только волевой, снова подчеркиваем это, "вдох". Голова совершает то же движение, что и в первом случае, но момент начала игры приходится на конец вдоха.

Исключительно важно осознать, что скорость вдоха - уже есть темп, в котором исполняется пьеса: чем быстрее темп - тем быстрее и короче вдох и наоборот.

Даже при овладении техникой ауттакта случается иногда так, что партнеры не совпадают с началом игры на какую-то долю секунды / ударный характер звука фортепиано даже малейшее несовпадение делает отчетливо слышимым /. В таком случае полезно согласовать прием, которым каждый пианист начинает игру: высота, с которой руки опускаются на клавиши, должна быть примерно одинаковой / подобно тому, как согласовывают движение смычка партнеры по струнному ансамблю /.

О звукоизвлечении

Подобрать двух пианистов, обладающих совершенно идентичным звуком, вероятно, так же нелегко, как найти двух абсолютно одинаковых людей. Не случайно, характеризуя звук музыканта, мы употребляем бесконечное множество определений: мужественный, светлый, лиричный, блестящий, вялый, крепкий и т.д.

Вспоминая однозначные требования, которые ансамбль двух фортепиано "предъявляет" к унификации инструментов, мы невольно задаемся вопросом: не разрушается ли гармония ансамбля в случае, когда туше одного пианиста отлично от туше другого?

Однако одно из удивительных свойств двухрольного ансамбля заключается именно в том, что наложение и противопоставление характерных особенностей звукоизвлечения партнеров уже само по себе создает особую краску, выявляя неповторимость конкретного ансамбля: "Индивидуальное туше каждого исполнителя... придает даже абсолютно точной имитации эффект неуловимой игры тембров".¹

Легко убедиться, какую яркую выразительность приобретает ансамбль в результате сочетания индивидуальности каждого музыканта, прослушивая записи произведений в исполнении Э.Гилельса и Я.Зака: "Очень легко было отличить мужественную, решительную игру Гилельса от мягкого, несколько женственного исполнения Зака, но это не создавало стилистического "разнобоя". Артисты сумели в большинстве пьес добиться высокой художественной завершенности" - рецензируя концерт выдающихся мастеров, писал музыковед А.Громан?²

Тем не менее, при всем многообразии индивидуальных черт звукоизвлечения, мы находим такие наиболее общие особенности, которые позволяют разграничивать типы туше на следующие две категории: "певучий" и "жесткий".

Мы хорошо знаем / и не всегда, к сожалению, учитываем в исполнительской и педагогической практике /, что оба указанные типа туше имеют совершенно различную природу: так, в основе

¹ Готлиб А. Заметки о фортепианном ансамбле. / Музыкальное исполнительство: Сб. статей. - М., 1973. - Вып. 8. - С. 92.

² Цит. по кн.: Хентова С. Эмиль Гилельс. - М.: Музыка, 1959. - С. 124.

" жесткого" звукоизвлечения находится мышечная и "мыслительная" закреощенность" и наоборот, первым условием выработывания "певучести" является ощущение свободы и раскованности.

Специфика двухрояльного ансамбля, позволяя поднять, по сравнению с разнородным ансамблем, общий уровень динамики, наиболее отчетливо проявляет недостаток звукоизвлечения: условия непосредственного сопоставления двух пианистов, обладающих различной природой звукоизвлечения, с особой интенсивностью разрушают ансамблевое единство.

Пианист, обладающий "жестким" звуком, вполне способен нарушить гармонию и любого разнородного ансамбля, хотя в этом случае отчасти и "маскирует" свой дефект, поскольку вынужден соразмерять звук фортепиано с менее "ярким" инструментом.

Решение вопроса объединения двух пианистов в ансамбле определяет преследуемая нами цель при создании исполнительского коллектива: если нашей задачей является формирование возможно лучшего творческого союза, то успех во многом будет зависеть от подбора партнеров по принципу единой природы звукоизвлечения.

Многие методисты отмечают, что создавая учебный ансамбль, уместно руководствоваться "мобилизующими" функциями ансамблирования: в определенных случаях пианист, обладающий недостатками звукоизвлечения, непосредственно сравнивая свою игру с "певучей" манерой партнера, будет стремиться к исправлению своих дефектов. Ансамбль в целом, конечно, от такого сочетания партнеров становится хуже. / Аналогичный метод "мобилизующего" воздействия иногда применяется в классе по специальности: педагог предлагает ученику разучить произведение

повышенной трудности, заранее зная, что ученик не сможет выявить в должной мере содержание пьесы. Но стремление овладеть трудной пьесой может дать дополнительный импульс развитию исполнительских навыков ученика/.

Разумеется, необходимо тщательным образом наблюдать за тем, чтобы не произошел "обратный" эффект, т.е. пианист "жесткого" типа не оказался более "авторитетным".

О б а п л и к а т у р е

В разнородных ансамблях с фортепиано взаимодействие в области аппликатуры оказывает значительное влияние на достижение ансамблевой гармонии. Но в двухрояльном ансамбле объединены два однородных инструмента. Означает ли это обстоятельство, что для нас становится несущественной проблема согласования аппликатуры между партнерами?

В первую очередь нам необходимо вспомнить о выразительных возможностях фортепианной аппликатуры:

Пример 1

Ю. Ицкер "Чуга-колдан на тему ВАСН для 2-х рук А.А.р.

(Allegro)

(Allegro)

Здесь встречаются три различные музыкально-образные характеристики: стремительное, активное начало, выраженное восходящим движением шестнадцатых: невучий, мягкий дуэт средних голосов и глу-бокое, проникновенное звучание темн.

Верхний вариант аппликатуры, предложенный для исполнения шестнадцатых, дает возможность добиться точной, крепкой артикуляции, напоминающей активное *détaché* струнных, содержит в себе сдерживающее начало, не позволяющее исполнить пассаж с ускорением к концу, помогает без суеты проинтонировать кульминационный звук *си-бемоль*.

Вариант, выписанный внизу, ближе к виртуозному, "блестящему" исполнению, не содержит в себе элемента "сдерживания". Такой аппликатурой сложнее воспроизвести характерную для *détaché* звучность.

Обратимся к средним голосам. Оба варианта обеспечивают *legato*, но вариант без скобок дает большую возможность почувствовать в руке ощущение покоя, "поглаживания", приближает нас к имитации звучания дуэта деревянных духовых инструментов.

Казалось бы, какие могут быть варианты у пианиста, исполняющего партию второго рояля? Однако, аппликатура, выписанная сверху, наиболее благоприятна для ощущения "дышащей" тяжести руки. 3-й палец на *си-бемоль* не случаен: он удобно ложится на черную клавишу, обеспечивая низкую позицию кисти. В восходящем движении малой терции - сочетание 2-го и 4-го пальцев без специального усилия оттеняет напряженность хода к ноте *до*: использование подобной аппликатуры воссоздает негромкое, грудное звучание альта.

Взятие же *си-бемоль* 2-м пальцем предполагает 1-й палец

на *ля*, что совсем нежелательно: создает определенное неудобство в расположении кисти.

Проанализируем следующий пример:

ПРИМЕР 2.

The image shows a musical score for Example 2, consisting of two systems of staves. The first system shows a piano introduction with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 3/4 time signature. It features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The second system shows a more active passage, starting with a forte (*ff*) dynamic and transitioning to a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The right hand has complex fingering (e.g., 3 5 3 2 1, 3 5 3 2 1, 3 5 3 2 1, 3 5 3 2 1) and includes a section marked with a circled '1'. The left hand has simpler fingering (e.g., 2 4 1 5, 2 4 1 5, 2 4 1 5, 2 4 1 5). The score concludes with a final chord in the right hand.

Развитие активного образа переместилось теперь в партию второго фортепиано. Не будем рассматривать подробно предложенные аппликатурные решения. Ясно: для того, чтобы второй пианист "подхватил" характеристику, данную ранее первым, необходимо избрать верхний вариант.

Применение варианта аппликатуры, предложенного внизу, приведет к несоответствию звучания, неоправданной пестроте, нарушит цельность образа.

Итак, можно сказать, что в той мере, в которой аппликатура заключает в себе образно-смысловую функцию, она / аппликатура / требует согласования между партнерами в ансамбле двух фортепиано в четыре руки, также как и в разнородных ансамблях с фортепиано.

0 п е д а л и

Проведем такой эксперимент: пусть один из партнеров возьмет любой аккорд, желательно в широком расположении, с использованием басового регистра *forte* и без педали. Одновременно нажмем педаль второго инструмента.

Можно несколько изменить условие нашего опыта: один из партнеров нажимает тот же аккорд беззвучно на своем инструменте и без педали, удерживая его до тех пор, пока второй партнер не возьмет отрывисто и достаточно ярко такой же аккорд. Мы услышим, что рояль, на котором фактически не играют, отзывается на звуки "играющего" инструмента и в первом, и во втором случае. / Эффект взаимного резонанса /. Подобный эксперимент лучше всяких слов объясняет необходимость бережного употребления правой педали в ансамбле двух фортепиано.

Рассмотрим практическое применение педали в исследуемом ансамбле : I

Характерным примером "оркестрового" письма является вступление к первой части Сонаты для двух фортепиано И. Брамса.

I Следует заметить, что далеко не во всех случаях возможна точная фиксация в записи реальной педализации. Способы педализации могут быть скорректированы в зависимости от акустических свойств помещения, в котором происходит исполнение, особенностей рояля, степени регулировки самого педального механизма. Таким образом, речь может скорее идти о "педальной идее" / Н. Голубовская /, нежели об абсолютно точном следовании обозначениям педали в тексте.

Пример 3

И. Брамс соч. 24 Соната для 2-х фортепиано по квартету соч. 24

Allegro non troppo

The musical score consists of two systems of staves. The top system shows the first piano part with a dynamic marking of *mf* and a tempo marking of *Allegro non troppo*. The bottom system shows the second piano part with a dynamic marking of *mf* and the same tempo marking. Pedaling instructions are indicated by *(p)* and *(xp)* below the notes.

Недализация, предложенная для партии 2-го рояля, — типично фактурная педаль — не отвечает оркестровому характеру темы. I

Вариант, указанный для партии I-го рояля — пример колористической педали : следует легко тронуть педаль, слегка "окрашивая" драматургический центр темы — звук *ля*-бемоль. Педаль берем очень коротко, стараясь не "зацепить" звук *соль*, и снимаем ее прежде, чем прозвучит следующее за *ля*-бемоль *фа*. В четвертом такте, на аккорде *до* мажор педаль не держим слишком долго, сохраняя общий оркестровый характер темы. Такая педаль довольно сложна технически, требует достаточно тонкого слухового ощущения, но, вне всякого сомнения, предпочтительней варианта, указанного для партии 2-го рояля.

I Термины : колористическая, фактурная педаль — Н. Голубовской.

Можно рассмотреть третий вариант: взять короткую прямую педаль на первую долю каждого такта, но в этом случае драматургически неоправданно подчеркивается звук *ф2*, появляется элемент "счетности", нивелируется напряженное опевание интонации *соль - ля-бемоль*, хотя в целом оркестровый характер эпизода не нарушается / ритмическая педаль /. Едва ли необходимо говорить о том, что в приведенном примере педаль у обоих партнеров должна быть идентичной.

Следует отметить, что в случае, когда одна партия полностью или частично дублирует другую, применение партнерами синхронной педали далеко не обязательно.

Пример 4

И. Брамс Соп. 56-8 "Вариация на тему И. Гайдна для 2-х рук в 4 руки

Chorale St. Antoni

Andante

Сдержанно-просветленный характер коралла требует ясной, прямой педали, чуть "оттеняющей" сильные доли темы. / газу - мееется, в третьем такте *legato* в басу добиваются с помощью специально подобранной аппликатуры/. Педаль, выписанная в скобках, - пример "гармонически чистой, но большей педа-

ли" / Н.Голубовская /.

Партия 2-го фортепиано, не имея самостоятельного значения, придает "хору" необходимую объемность звучания. Учитывая, что она /партия/ выписана в достаточно темброво богатом регистре, исполнителю второй партии лучше играть без педали: в данном случае педаль может нарушить баланс звучания в сторону "мужской группы хора".

Следующий пример продолжает "оркестровую тему" ансамбля двух фортепиано, но с учетом упоминавшегося выше эффекта "взаимного резонанса".

Пример 5

С. Рахманинов соч. 11 № 2 сюита для 2-х пиано в 4х ч. IV. Триптихи

Presto

Педаль в партии 2-го фортепиано недопустима не только потому, что необходима быстрая смена *ff* и *pp*. В данном случае, исполнение органного пункта *соль* без демпферов само по себе вызывает на втором роле перенасыщенность обертонами. Мало того, второй роле дополнительно "реагирует" и на звучание

первого / взаимный резонанс /. Все вместе создает неряшливую, грязную "краску", "размывает" четкость и компактность оркестрового звучания. / В партии 2-го фортепиано уместна короткая педаль на первую четверть первого такта /.

Не следует забывать о "взаимном резонансе" и в тех случаях, когда стилистические особенности исполняемых произведений требуют применения "обильной" педали.

Пример Б К. Дебюсси. По желанию и желанию муз. для 2-х р-но в 4 руки (avec empoucement) (Un poco meno mosso. Schizzando)

В партии I-го фортепиано, исполненной отдельно, допустима более насыщенная педаль, чем нами указано, но, учитывая "густой" фон, который создает второй инструмент, предлагаемая педаль представляется достаточной.

Однако "взаимный резонанс" может служить совершенно необходимым средством, без которого исполняемая музыка теряет присущий ей смысл :

Пример Г В. Бибик. Триптих "Отзвуки" I

Звуковой фон, возникающий у второго фортепиано, создает нежный "мерцающий" колорит, звучность приобретает "вибрирующий" характер / яркий пример применения фактурной педали /.

Можно сделать вывод: в целом, определяя способы педализации в ансамбле двух фортепиано в 4 руки, мы руководствуемся теми же соображениями, что и при исполнении на фортепиано solo, но всегда помним и учитываем эффект "взаимного резонанса", который, в большинстве случаев, требует особо внимательного слухового контроля.

Использовать левую педаль в качестве выразительного средства / при относительной идентичности инструментов / следует чрезвычайно осторожно. Левая педаль очень изменяет окраску звука фортепиано и может нарушить не только динамический, но и тембральный баланс ансамбля.

Штрихи, артикуляция, фразировка

"Предпосылкой согласованного ансамбля является внимательная редакция нотного текста всех партий, установление в них единых исполнительских указаний, в том числе и штрихов".^I

Здесь речь идет об упорядочении выразительных средств в разнородных ансамблях с фортепиано. Задача эта достаточно сложна вследствие частого несовпадения лиг в партиях фортепиано и струнных инструментов: определенное затруднение представляет согласование различных видов штрихов /*staccato*, *détaché*, *martelé* и т.д. /, возникающее на почве разной природы участвующих в ансамбле инструментов.

Разумеется, при объединении в ансамбле однородных инструментов /двух фортепиано/ согласование различных музыкально-выразительных средств в известной мере облегчается, оставаясь, тем не менее одним из основных условий достижения ансамблевого единства.

Это обстоятельство вынуждает исполнителей ансамбля двух фортепиано тонко дифференцировать градации одного и того же штриха *non legato*, согласовывать между собой приемы их выполнения;

Приведенный ниже пример /К. Дебюсси "Линдараха" / характерен своей казуальной прототипичностью; являясь промежуточным между *legato* и *staccato*, штрих *non legato* обладает широким спектром оттенков, что создает возможность различного представления партнерами об исполнении этого штриха.

^I Готлиб М. Основы ансамблевой техники. - М.: "Музыка", 1971. - С. 65.

Пример 8

К. Дебюсси "Линдараха"
оп. 21-но. К. 24.

(modéré (mais sans lenteur et dans un rythme très souple)

pp

p expressif, un peu en dehors

(modéré (mais sans lenteur et dans un rythme très souple))

ppp

Разнообразие оттенков *non legato* достигается многими средствами: временем контакта пальца с клавишей, большим или меньшим "включением" веса руки, различной степенью эластичности кисти и собранности пальцев. Как видим, штрих *non legato* является результатом сочетания сложных, во многих случаях субъективных ощущений, что делает попытку согласования исполнения этого штриха по внешним признакам весьма затруднительной.

Чем определяется выбор исполнителем той или иной разновидности *non legato*? Темпом исполняемого, обозначенным нюансом, метроритмической организацией музыки, т.е. характером исполняемого эпизода. Следовательно, именно согласованное восприятие ансамблистами образной характеристики должно служить той точкой отсчета, от которой и происходит ощущение меры штриха *non legato* между партнерами.

Сказанное, конечно, не означает, что следует полностью игнорировать конкретные детали исполнения штриха *non legato*. Важно лишь понимать, что согласование этих деталей является вторичным по отношению к согласованию музыкально-образного ощущения.

"Ключом" к поискам необходимого штриха может в определенных случаях послужить и характер сопровождающего материала:

Пример 9 Ф. Пуленц. Соната
для 2-го ф-но в 4-ой кн.

(tres rythme)

(Tres rythme)

Sans pedale *res* -----

Восприняв четкий ритмический импульс аккордового элемента, исполнитель первой партии ищет не вообще *legato*, а соответствующий сопровождению штрих *non legato*.

Нередко встречается ситуация, когда в рамках одного образа могут использоваться и разные штрихи у партнеров:

Пр. 10 (Tempo allegro gracioso)

ТАМ ЖЕ 2. IV

(Tempo allegro gracioso)

В первых двух тактах артикуляция и штрихи идентичны; в третьем такте в обеих партиях, находящихся в единой по характеру образной сфере, применены разнородные выразительные средства: в партии I-го фортепиано - различные виды *staccato*, 2-я партия, несмотря на очень дробную артикуляцию, близка к *legato*.

Указанный в нотном тексте один и тот же штрих в разных партиях допускает и дифференцированное исполнение, если этого требует конкретная художественная задача:

Пример 11 Н. Брамс. Вальс соч. 39 № 4
для 2-го ф-но в 2-й кн.

В обеих партиях указан штрих *staccato*. Предположим, оба партнера исполнят острее, короткое *staccato*, применяя способ игры "от клавиши", пальцевым *pizzicato*; вальс приобретет характерное звучание "музыкальной табакерки". Едва ли такой образ является типичным для творчества И. Брамса.

Пусть теперь оба партнера исполнят более протяженное, "мелодизированное" *staccato*, ближе к пограничному с *non Legato* диапазоны, используя более вытянутые пальцы: в указанном нюансе *f* исчезнет легкость танца.

Более удачным представляется сочетание обоих способов: легкое, острое *staccato* в аккомпанементе и мелодическое, более протяженное *staccato* в партии правой руки у I-го фортепиано. В этом случае сохраняется изящество вальса и, вместе с тем, мелодическая линия приобретает выразительную напевность.

На следующем примере можно убедиться в важности соблюдения в ансамбле единства "дыхания фразы":

Пример 12

А. Арениский соч. 15 Сюита для 2-х фортепиано. 1-й "Вальс"

Allegro

p molto esp.

Allegro

pp sempre Legato

Тема состоит из двух двутактов. Если же один из партнеров допустит однотактовую пульсацию, ансамблевое взаимодействие нарушится, исчезнет полетность вальса.

Мелодическая линия / в партии правой руки у I-го фортепиано / имеет ясно выраженное интонационное тяготение к первой доле третьего такта. Артикуляционная лига, соединяющая тематические звуки ми и соль, объясняется стремлением композитора преодолеть счетную метричность, объединить все четыре такта мелодии в одну музыкальную мысль.

Сопровождение / в партии 2-го фортепиано / призвано помочь осуществлению этого замысла: басы, объединенные мелодической фигурацией восьмых, вслед за темой, также устремлены к третьему такту, к звуку *д.а.* Неосторожное подчеркивание первой доли в басу во втором такте партнером, исполняющим партию 2-го фортепиано, раздробит единую линию темы на однотактовую пульсацию.

Нередко встречается и ситуация, обратная отмеченной в "Вальсе" из Сюиты А. Арениского, соч. 15: структуру строения фразы помогает определить сопровождающий музыкальный материал:

Пример 13

А. Арениский соч. 62 Сюита для 2-х фортепиано. 1-й Танец

(Presto)

pp

(Presto)

pp

Партия сопровождения / 2-е фортепиано /, обрамляя, подобно арке, восьмитактовый мелодический период, служит той самой "путеводной нитью", которая помогает избежать опасности исполнителю партии 2-го фортепиано "утонуть" в многочисленных мелких артикуляционных деталях. Характерно, что обе партии исполняются совершенно различными видами *legato* : тема интонируется певучим *legato belcanto* ; фигуры восьмых исполняются техникой *perle* .

Конечно, в большинстве случаев ансамблевая цельность требует применения близких по характеру выразительных средств, но в любом случае выбор их должен быть не случайным, а целенаправленным и осознанным, способствующим воплощению определенного исполнительского замысла.

Итак, специфика работы в классе фортепианного ансамбля предполагает выявление ряда особенностей предмета, новых для молодых исполнителей, не имеющих навыков ансамблевой игры. В процессе обучения учащийся-пианист впервые последовательно соприкасается с проблемами совместного исполнительства, овладевает спецификой ансамблевого мышления, осваивает особенности динамики, педализации, аппликатуры, штрихов, фразировки, осознает верное соотношение между индивидуальным и коллективным в этом сложном виде музыкального искусства.

Библиография :

1. Баренбойм Л. Вопросы педагогики и исполнительства. - Л. отд.: Музыка, 1969. - 288с.
2. Голубовская Н. О музыкальном исполнительстве. - Л.: Музыка, 1985. - 141 с.
3. Готлиб А. Заметки о фортепианном ансамбле. / Музыкальное исполнительство: Сб. статей. - М., 1973. - Вып. 8. - С. 75-101.
4. Камерный ансамбль. / Сб. статей. - М.: Музыка, 1979. - 168 с.
5. Ольхов К. Вопросы теории дирижерской техники и обучения хоровых дирижеров. - Л. отд.: Музыка, 1968. - 199 с.
6. Хентова С. Эмиль Гилельс. - М.: Музыка, 1959. - 183 с.