

ВСЕРОССИЙСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ, 2013 ГОД

Методика и педагогическая практика

Рапаева Марианна Николаевна

Рыбас Елена Сергеевна

Ватьян Елена Шагеновна

Государственное бюджетное общеобразовательное учреждение

«Гимназия №587»

Фрунзенского района Санкт-Петербурга

УРОКИ ФОРТЕПИАННОГО АНСАМБЛЯ ДЛЯ УЧАЩИХСЯ С ЗАМЕДЛЕННЫМИ ДВИГАТЕЛЬНО-ТЕХНИЧЕСКИМИ СПОСОБНОСТЯМИ

Прежде чем говорить о фортепианном ансамбле, нужно отметить, что обучение фортепианной игре - сложный и многогранный процесс. Он включает в себя не только пианистическое, но и общее музыкальное развитие учащихся. Его необходимым элементом является также широкая воспитательная работа.

Одним из залогов плодотворной преподавательской работы является тесный контакт педагога с учеником. Наше взаимопонимание основано на творческом интересе к познанию музыки. Вряд ли необходимо описывать все способы работы с детьми, у которых эмоционально-слуховые и двигательные способности развиваются замедленно (а здесь речь пойдёт о работе именно с такими детьми), но, на наш взгляд, в работе с каждым ребёнком педагог обязан найти основную линию, своего рода психологическую установку, которая даст возможность ребёнку с интересом и в посильной форме приобщаться к музыке. Необходимыми качествами любого преподавателя музыкального класса является творческая настроенность, доброжелательное отношение к ученику любых возможностей! Отсутствие заинтересованности особенно губительно сказывается на занятиях с детьми, не обладающими ярко



выраженными музыкальными данными. Своеобразие работы с такими учащимися заключается в умелом подборе репертуара, и большее внимание уделяется знакомству с современной музыкальной литературой, ансамблевой игре, чтению с листа. Здесь уместно вспомнить слова великого исполнителя и педагога А. Б. Гольденвейзера: «Каждый, если он не глух от природы, обладает в большей или меньшей степени музыкальными способностями, которые следует развивать, поэтому музыке нужно учить всех в той или иной форме; а воспитывать профессионалами – музыкантами нужно не только не всех, но лишь очень немногих».

В своей работе нам хотелось бы подробно остановиться на такой разновидности фортепианного музицирования как фортепианный ансамбль. Почему мы обратились к фортепианному ансамблю? Потому что это очень интересная форма музицирования. Обычно дети с увлечением занимаются ансамблем, а это даёт возможность педагогу заинтересовать тех детей, у которых существуют проблемы с двигательным – техническим аппаратом и которые не могут проявить себя в сольном исполнении. И если на начальных ступенях обучения партнёрам бывает очень сложно приспособиться друг к другу, то в дальнейшем игра в фортепианном ансамбле оказывает огромное положительное влияние и на сольное исполнение партнёров, и на развитие двигательных – технических возможностей каждого. В отличие от других видов совместной игры (например, камерного ансамбля), фортепианный дуэт объединяет исполнителей одной и той же «специальности», что в значительной степени облегчает их взаимопонимание. Хотя курс фортепианного ансамбля входит в обязательные учебные планы различных заведений музыкального образования, у нас к сожалению до сих пор, очень мало методических пособий, помогающих развитию этого направления.

Само слово «ансамбль» (что в переводе с французского означает «единство») ставит перед исполнителями задачу строгого согласования



совместного исполнительского замысла. С самого начала занятий следует обращать внимание участников дуэта на разницу сольного и ансамблевого исполнения, ведь порой им трудно отрешиться от чувства «солирования». Поэтому нередко партия Primo стесняет, сковывает того, кто исполняет партию Secondo и наоборот. Нужно приучать партнёров слушать и слышать друг друга, строго согласовывать свои действия и желания. Их нужно научить воспринимать обе партии как единое целое. В зависимости от одарённости и подвинутости учеников применяются различные методы работы. В нашем случае неизменно одно правило: нотный материал для музицирования в ансамбле следует располагать по возрастающей степени трудности. На самых первых уроках учащиеся обычно бывают, поглощены только своей партией и теряются, пытаясь следить за партией партнёра. Научить их координировать свои действия с партнёром можно только, давая им для начала произведения с достаточно лёгкой фактурой, в значительной мере устраняя заботу о ней. Такая последовательность закладывает нужный фундамент, и дальнейшая работа идёт успешней.

Остановимся на некоторых проблемах в области «ансамблевой техники»:

1. Особенности посадки
2. Способы достижения синхронности при взятии и снятии звука
3. Равновесие звучания в удвоениях и аккордах
4. Согласование приёмов звукоизвлечения
5. Передача голоса от партнёра к партнёру
6. Динамика исполнения
7. Педализация
8. Соблюдение общности ритмического пульса
9. Общность понимания и чувствования темпа
10. Использование особых тембральных возможностей

Теперь рассмотрим эти проблемы подробнее.



1. Отличие сольного исполнительства от фортепианного дуэта начинается с посадки, так как каждый пианист может распоряжаться только половиной клавиатуры. Здесь присутствует элемент партнёрства. Учащиеся должны так «поделить» клавиатуру, чтобы не мешать друг другу. При сближающемся или перекрещивающемся голосоведении локоть одного партнёра должен находиться под локтем другого (в зависимости от солирующей партии). Это связано с некоторой напряжённостью в посадке, поэтому важно следить за тем, чтобы во время исполнения ученики не приподнимали плечи и не сутулились, а сидели удобно и свободно. Нам кажется, что для того чтобы снять напряжение с мышц спины, следует предложить ученикам выполнить несколько упражнений на координацию.

2. 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. На начальной стадии обучения роль дирижёра может взять на себя педагог (вполне достаточно лёгкого движения руки – дирижёрской палочки). В дальнейшем – посоветовать обоим ученикам взять дыхание (сделать вдох). Это снимает напряжение, делает начало исполнения естественным. По нашему глубокому убеждению, нужно научить партнёров синхронно начинать с любой части произведения. Это поможет им в случае неудачи или сбоя в игре самостоятельно продолжить пьесу. Для того, чтобы избежать неприятных случайностей во время исполнения можно попросить ученика, который играет партию Primo начать с любого места. Роль партии Secondo сводится к тому, чтобы подловить на слух партию Primo. Редко кому сразу удаётся уверенно овладеть простейшим, казалось бы, умением, но по мере взросления дуэта такая работа даёт хорошие результаты. Очень важно тут же обратить внимание на синхронное окончание звуков. Опять в роли дирижёрской палочки на начальных этапах обучения выступает педагог. В



дальнейшем синхронное «снятие» отрабатывается учениками самостоятельно (при помощи кивка головы или лёгкого движения кисти). Не маловажным элементом синхронности является отсчёт длительных пауз, и переворачивание страниц одним из партнёров. Обычно переворачивание страниц отводится исполнителю партии Secondo, но на начальной стадии обучения этим может заниматься педагог. В дальнейшем нужно установить, кому из партнёров удобней перевернуть страницу, чтобы пропуск в тексте оказался наименьшей потерей. Что касается длительных пауз, то самый простой способ попросить учащихся пропеть про себя звучащую у партнёра мелодию. В этом случае исчезает боязнь пропустить момент вступления. Здесь нужно отметить выразительное значение паузы.

3. Кроме синхронности партии в фортепианном дуэте необходимо добиться равновесия звучания. Равновесия нужно добиться не только в интервалах и аккордах, но и в параллельно проходящих голосах. Ещё более трудную задачу представляет выделение мелодического голоса, особенно, когда он исполняется четвёртым и пятым пальцами. Работать над разрешением требуемой задачи лучше всего методом вычленения. Для этого следует поработать отдельно над данными аккордами или интервалами, заставляя партнёров внимательно слушать друг друга, и самим указывать на дефекты звучания в своей игре.

4. Исходя из вышесказанного следует, что от партнёров дуэта нужно добиться одинаковых приёмов звукоизвлечения. Для этого следует поработать с каждым учеником отдельно, отрабатывая эти приёмы, затем добиваться слаженной совместной игры. Обязательно заставлять их внимательно прислушиваться к партии партнёра. Помнить о том, что в исполнении к общей цели они должны идти общим путём. Очень часто технические затруднения возникают при элементарной координации исполнения участников дуэта. То, что может быть сыграно двумя руками солиста не всегда с лёгкостью



исполняется руками двух исполнителей. Мы думаем, следует приучать учащихся использовать во время изучения ансамбля приёмы работы, требующие неперменного и интенсивного участия внутреннего слуха, а именно: внутреннее «проигрывание» исполнителем партии Secondo партии Primo; исполнение аккомпанемента с представлением внутренним слухом мелодии, и наоборот. Этим приёмом можно пользоваться уже в младших классах. Если дети не обладают хорошими музыкальными данными, то партию Primo в дуэте на первых стадиях разбора может исполнять педагог. Аналогично – партию Secondo.

5. Другим важным элементом техники ансамбля является передача партнёрами друг другу мелодии, пассажей, аккомпанемента и т.д. Опираясь на свой многолетний опыт, мы считаем, что здесь самым главным является то, как научить партнёров «подхватывать» незаконченную фразу и передавать её, не разрывая музыкальной ткани. Здесь уместно вспомнить слова великого пианиста К.Н. Игумнова, который говорил: «...очень много внимания трачу на аппликатуру... Тут не только расстановка пальцев, но и распределение материала между руками. Большое значение я придаю тому, чтобы рукам было удобно и спокойно». Очень важно обращать внимание учащихся на такую аппликатуру, но не менее важно, чтобы ученики, работая дома, мысленно представляли или пропевали мелодию целиком, а не только ту фразу, которая проходит в данной партии дуэта. Это даст возможность одному из партнёров уверенно «подхватывать» мелодию, проходящую в партии другого партнёра. То же касается пассажей и аккомпанемента.

6. Далее следует сказать о динамике исполнения. Очень важно специально сосредоточить внимание учащихся на динамике. Это необходимо для выяснения некоторых закономерностей стилистического порядка. При работе над динамикой может возникнуть опасность формального выполнения оттенков. Наиболее распространённый недостаток фортепианного дуэта –



динамическое однообразие: всё исполняется **mf** или **f**. Очень редко можно услышать красивое **p**, хотя динамический диапазон четырёхручного ансамбля должен быть шире, чем у солистов, так как у партнёров есть возможность полней использовать клавиатуру. Сначала учащихся нужно познакомить с общим динамическим планом произведения, отметить кульминацию, следить за тем, чтобы **f** не звучало грубо и жёстко. Напомнить, что между **ff** и **pp** есть ещё много градаций: **f**, **mf**, **mp**, **p**. Здесь обязательно нужно поработать с каждым учеником отдельно, так как партия solo может переходить к каждому из партнёров. Очень сложно бывает сразу достичь нужного результата, так как параллельно с работой над динамическим планом идёт работа над звукоизвлечением, которая требует огромного кропотливого труда. Очень важно раскрыть смысл динамического указания, исходя из содержания музыки, тогда естественно появится нужный нюанс, и исполнение будет более ярким.

7. Известны слова А. Рубинштейна: «Педаль – душа фортепиано». Не рекомендуется в отношении педали употреблять слово «нажимать». Есть более точный термин - «брать». Значение педали как связующего средства, особенно велико в фортепианном дуэте при сочетании различных звуков в единый гармонический комплекс – соединение мелодии и сопровождения. В фортепианном дуэте педализация осуществляется исполнителем партии Secondo, так как обычно эта партия служит фундаментом мелодии, чаще проходящей в верхнем регистре. При этом исполнителю партии Secondo необходимо внимательно следить за тем, что происходит в партии Primo. Бывает полезно предложить исполнителю партии Secondo, ничего не исполняя, только педализировать партию Primo. При этом сразу обнаруживается, насколько это непривычно.

8. Очень важное место в четырёхручном исполнительстве занимает вопрос, связанный с ритмом. Мы думаем, что всем педагогам известно, как трудно поддаётся развитию свойство не чисто музыкальное, но имеющее



огромное значение, как в музыке, так и в других областях человеческой деятельности. В ансамбле, в отличие от сольного исполнения, ритмические недочёты очень заметно нарушают целостность впечатления. Но в то же время игра в ансамбле развивает чувство ритма, и учащиеся с очень слабыми данными могут стать ритмически полноценными, хотя это достигается огромным трудом. В фортепианном дуэте ритм обладает особым качеством – он коллективный. В своей педагогической практике я часто встречаю детей с ритмическим недостатком и стараюсь составить дуэт таким образом, чтобы этот недостаток был присущ только одному из участников. Тогда участник с хорошим чувством ритма является «путеводной звездой» этого дуэта. Таким образом, при совместных занятиях возникает возможность для исправления не только общих, но и индивидуальных погрешностей исполнителя. Каждому ребёнку присуще своё чувство ритма, поэтому согласованность и слаженность достигается далеко не сразу. Самыми распространёнными недостатками фортепианных дуэтов являются отсутствие чёткости и устойчивости. Особенно это заметно в пунктирном ритме, синкопах, триолях при изменениях темпа, а в старших классах – в условиях полиритмии. В этом случае следует опираться на того партнёра, который обладает более устойчивым чувством ритма и поможет справиться с данной трудностью (будет выступать в качестве дирижёра). Другой трудностью, связанной с ритмической неустойчивостью, является тенденция к ускорениям. Обычно *accelerando* захватывает обоих партнёров. В этом случае, как случается в практике, приходится прибегать к помощи ритмически устойчивого партнёра. Таким образом, задача воспитания коллективного ритма может быть решена путём систематического развития контактов партнёров в процессе занятий и исполнения, а также изучения разнохарактерных пьес с различным ритмическим рисунком. Если первоначально будет заметна некоторая схематичность ритма, то в дальнейшем ритм становится более гибким и живым.



9. Общность понимания и чувствования темпа – одно из первых условий ансамбля. Если пьеса начинается со вступления, то один из партнёров сразу же определяет общий темп. Поэтому перед тем, как начать исполнение пьесы, нужно сосредоточиться и мысленно пропеть первую фразу партии solo, в условленном заранее с партнёром темпе. Партнёры должны одинаково чувствовать темп, ещё не начав играть. Началу предшествует ауфтакт. На начальной стадии работы учащимся можно предложить проигрывать пьесу в среднем и медленном темпе. Это помогает тщательно прорабатывать штриховку, аппликатуру, технически трудные места. Далее мы предлагаем учащимся играть подвижно, а педагог в этом случае выступает в роли дирижёра. В итоге работы над пьесой достаточно, в ставшем уже привычном темпе, дать только движение затакта. Чтобы темп был устойчивым, можно рекомендовать учащимся выбрать темп по самому трудному месту, а также можно рекомендовать при разучивании просчитать «пустой такт» в соответствующем темпе. Итак, ещё не начав исполнение, партнёры дуэта договариваются о том, кто будет показывать вступление, каков должен быть характер звучания и каким приёмом будет начата пьеса.

10. Одной из художественных задач фортепианного дуэта является использование особых тембральных возможностей. Известно, что игра в ансамбле, слушание музыки в исполнении симфонического оркестра, имеет огромное значение в развитии тембрового слуха. Важно, чтобы педагог в работе с дуэтом больше применял красочных сравнений и приучал учащихся слышать своё исполнение как бы в оркестровом звучании. Педагогическая практика показывает, что это «как бы» постепенно преобразует исполнение учащихся и делает его более ярким. Полезно спрашивать учеников, какой характер звука, по их мнению, соответствует той или иной фразе. Здесь хочется вспомнить слова Г.Г. Нейгауза: «Звук, - говорил он, - должен быть закутан в тишину, покоиться в тишине, как драгоценный камень в шкатулке. Бережное и



сосредоточенное отношение к звуку является необходимой предпосылкой художественного исполнения».

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

Когда учащийся впервые получит удовлетворение от совместно выполненной художественной задачи, 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 исправить дальнейшей работой. Ценно то, что преодолевается рубеж, разделяющий солиста и ансамблиста, и учащиеся чувствуют своеобразие и интерес совместного исполнительства.

Список использованной литературы:

1. Мильштейн Я. Исполнительские и педагогические принципы К.Н. Игумнова. //Мастера советского исполнительства// - М.,1961
2. Николаев А. Взгляды Г.Г. Нейгауза на развитие пианистического мастерства. - М., 1961
3. Б.Милич Воспитание ученика-пианиста – Издательство: «Кифара»,2002
4. Вопросы фортепианной педагогики / ред. В. Натансона – М., Музгиз, 1971
5. А.Алексеев Методика обучения игре на фортепиано – М., Издательство «Музыка», 1978
6. Интернет-ресурс do2.gendocs.ru



7. Интернет-ресурс muskniga.net.ua

Конференц-зал
электронный журнал



электронное средство массовой информации

ISSN 2223-4063
www.konf-zal.com
konf-zal@mail.ru