**«Тольяттинский музыкальный колледж им. Р. К. Щедрина»**

**Методическая работа преподавателя Федоровой Т.В.**

**Фортепианный дуэт**

**2019**

**Фортепианный дуэт.**

Фортепианный дуэт стал преимущественно жанром 19 столетия и тому немало объективных причин. Клавишные инструменты прошлых веков, такие, как клавесин и клавикорд, имели слишком маленькую клавиатуру, чтобы на ней легко могли разместиться два исполнителя. Звук их был сравнительно небольшим. Кроме того, утонченный контрапунктический стиль клавирных сочинений 16-18 столетий вряд ли нуждался более чем в одном исполнителе, особенно если учитывать, что при исполнении клавирной музыки, как и органной, огромную роль играло искусствоимпровизации.

Иная картина возникла, когда появилось молоточковое фортепиано с расширенным диапазоном, со способностью к постоянному увеличению и уменьшению звучности, с добавочным резонатором педали и т.д.. Этот инструмент таил в себе особые возможности при игре 2-х пианистов. Значительно возросла полнота и сила звучания, открывались неведомые регистровые краски, а новый гомофонный стиль музыки в этом очень нуждался.

Важнейшая причина столь быстрого «роста» популярности фортепианного дуэта заключалась в его глубокой демократичности. Широкое распространение традиций домашнего музицирования были неотделимы от распространения фортепиано, ставшего любимым и необходимым инструментом, на котором играли соло в различных ансамблях, аккомпанировали пению, танцам, обучали детей. Четырехручные произведения конца 18-19 вв. нередко рассчитанные на средний пианистический уровень, были доступны многим любителям и применялись в педагогической практике. Игра в 4 руки хорошо развивала ансамблевые навыки.

Наконец, было открыто новое свойство фортепианного дуэта, сделавшее его еще более популярным: 4-х ручная фактура оказалась способной к воспроизведению оркестровых эффектов. Наличие 4-х рук дало возможность передать на фортепиано и насыщенность полнозвучных tutti и разнообразие приемов звукоизвлечения, штрихов (как-то: одновременное звучание выдержанных звуков, подвижных голосов, играющих legato,nonlegato, staccato) и некоторые тембровые свойства отдельных оркестровых групп.

Первые 4-х ручные переложения оркестровых сочинений, появившиеся на рубеже 18-19 вв., стали предвестниками новой важнейшей функции фортепианного дуэта: музыкально-просветительской. Скоро вошло в обычай издавать симфонические, камерно-ансамблевые, а затем и оперные произведения одновременно с их 4-х ручными переложениями. И вплоть до воцарения в 20 веке средств массовой информации эта функция фортепианного дуэта сохраняла свое значение, переоценить которое невозможно.

Причины некоторого забвения дуэтного музицирования в 20-х-40-х годах нашего векакоренились в резких социальных изменениях, принесенных новой эпохой. Иному строю жизни с ее быстрыми темпами, стремительной урбанизацией перестали отвечать «милыеидеалы» камерного домашнего музицирования. Запросам времени гораздо больше

соответствовали концерты не в патриархальных гостиных, а в больших залах. В этих усло-

виях дуэты были также не уместны как, к примеру, чудесные картины «Малых голландцев» в парадном интерьере дворца.

После Второй мировой войны стал возрастать интерес к искусству эпохи барокко. Этоповлекло за собой возникновение многих новых камерных коллективов-оркестров, хоров, ансамблей. Возрождение музыки 17-18в. сопровождалось и возрождением инструментария того времени, исполнительских традиций. Это было начало возрождения камерности музыкального искусства. Концертная жизнь тяготела к формам музыкальных собраний, которые все чаще устраивались в музеях, картинных галереях, в небольших за-

лах. Повсеместно распространились фестивали камерной музыки.

Так появились и предпосылки для возрождения жанрафортепианного дуэта, который можно считать эмблемой камерного музицирования.

Курс фортепианного ансамбля входит в обязательный учебный план различных звеньев музыкального образования. Он наиболее способствует изучению искусства совместной игры, то есть, камерному музицированию, поскольку фортепианный дуэт объединяет исполнителей одной и той же специальности, что в значительной степени облегчает ихвзаимопонимание.

Начнем с «азбуки» совместного исполнения. К первым шагам в овладении «ансамблевой фортепианной техникой» можно отнести следующие разделы начального обучения:

1. Особенности посадки и педализации при 4-х ручном исполнении на одном фортепиано;

2. Способы достижения синхронности при взятии и снятии звука;

3. Равновесие звучания в удвоениях и аккордах, разделенных между партнерами;

4. Согласование приемов звукоизвлечения;

5. Передача голоса от партнера к партнеру;

6. Соразмерность в сочетании нескольких голосов, исполняемых разными партнерами;

7. Соблюдение общности ритмического пульса.

По мере усложнения художественных задач, расширяются и технические задачи совместной игры:

1. Преодоление трудностей полиритмии;
2. Использование особых тембральных возможностей фортепианного дуэта;
3. Педализация на 2-х фортепиано и т.п.

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

Нередко учащиеся не знают, кто должен педализировать. Нужно объяснить, что педализирует исполнитель партии Seсondo,т.к. обычно она служит фундаментом (бас, гармония) мелодии, чаще всего проходящей в верхних регистрах. При этом необходимо очень внимательно следить за тем, что происходит в соседней партии, слушать своего товарища и учитывать его исполнительные интересы. Это умение –слушать не только то, что сам играешь, а одновременно и то, что играет партнер, а в итоге-общее звучание обеих партий, сливающихся в органически единое целое и есть основа совместного исполнительства во всех его видах. Неумение слушать общее звучание нередко сказывается уже на самой позе пианиста: «уткнувшись» в клавиатуру, он внимательно следит за движениями своих пальцев; корпус его склонен до предела, в певучих местах он поворачивает голову, как бы прислушиваясь одним ухом к звучанию мелодии. В такой «позиции» и в своем собственном исполнении можно получить довольно искаженное представление, не говоря уже о звучании партий!

Полезно бывает предложить учащемуся, исполняющему партию Seсondoничего не играя, только педализировать во время исполнения другим пианистом партии Primo. При этом сразу же обнаруживается насколько это непривычно и требует особого внимания и навыка. Полезно бывает поменять партнеров местами.

Очень часто непрерывность 4-х ручного исполнения нарушается из-за отсутствия у пианистов простейших навыков переворачивания страниц и отсчета длительности пауз. Учащиеся должны условиться, кому из партнеров в зависимости от занятости рук, удобней перевернуть страницу: в случае если не окажется свободной руки, следует определиться, какой пропуск в нотном тексте окажется наименьшей потерей.

Пианисты не обладают хорошо известным оркестрантам навыкам отсчета длинных пауз. Поэтому нужно объяснить участникам дуэта, что фиксировать каждый такт паузы приходится только при ознакомлении с нотным текстом. В дальнейшем можно увеличить «масштаб» отсчета, отмечая 4-х или 8-ми такты, но еще целесообразней пользоваться репликами, ясно представляя себе ход музыкального развития и структуру того отрывка, где встретились эти длительные паузы в одной из партий. Самый простой и эффективный способ преодолеть возникающее в паузах ненужное напряжение и боязнь пропустить момент вступления- это проиграть партию партера.

Казалось бы, самая простая вещь-начать вместе играть. Однако, точно синхронно взять 2 звука- не так просто, это требует большой тренировки и взаимопонимания. Нужно объяснить учащимся, чем технически обусловлен прием дирижерского замаха ауфтакта, и как он может быть применен в данном случае пианистом. При исполнении за одним или параллельно стоящими двумя инструментами- легким движением кисти (с ясно определенной верхней точкой), кивком головы, или с помощью знака глазами в тех случаях, когда рука не видна (при расположении пианистов друг против друга).

Полезно посоветовать одновременно с этим жестом обоим исполнителям взять дыхание. Это делает начало исполнения естественным, органичным. Кто из партнеров будет давать затакт- безразлично: каждый должен уметь это делать. Нужно очень строго отмечать малейшую неточность при неполном совпадении звуков. Редко кому сразу удается уверенно овладеть простейшим, казалось бы, умением. Очень важно тут же обратить внимание на то, что не меньшее значение, чем синхронное начало имеет и синхронное «снятие» звука.

Синхронность возникновения отдельных звуков не исчерпывает технической задачи, партнерам необходимо добиться и равновесия их звучания. Задача усложняется, когда равновесия нужно достичь в параллельно проходящих голосах. Исполнение в ансамбле требует от партнеров полной договоренности о приемах извлечения звука.

Слаженность совместной игры в малом и большом, в отдельном приеме и общемзамысле-особая сфера работы,присущая ансамблевым классам. Технические затруднения возникают не только в материале каждой партии, но и при элементарной координации исполнения участников дуэта.

Другие примеры элементарной техники ансамбля- передача партнерами друг другу «из рук в руки» пассажей, мелодии, аккомпанемента и т.д.. Ансамблисты должны научиться «подхватывать» незаконченную фразу и передаваться партнеру, не разрывая музыкальной ткани.

Что касается динамики исполнения, наиболее распространенный недостаток ученического исполнения-динамическое однообразие: все играется по существуmfиf. Очень важно добиться ясного представления учащихся о звуковых градациях. Еще не начав совместного исполнения, партнеры должны договориться о том, кто покажет вступление, каков будет характер звучания, в каком динамическом звучании будет начата пьеса.

Также заблаговременно должен быть определен темп. Общность понимания и чувство темпа-одно из первых условий ансамбля. Партеры должны одинаково чувствовать темп, еще не начав играть. Музыка начинается уже в ауфтакте. В случае несогласия партнеров им следует проиграть пьесу в соответствии с пожеланиями каждого. Можно рекомендовать при разучивании просчитать в соответствующем темпе «пустой» такт. В дальнейшем это становится излишнем; достаточно в ставшем уже привычном темпе дать только движение затакта.

Особое место в совместном исполнительстве занимают вопросы, связанные с ритмом. Ансамбль требует от участников уверенного, безупречного ритма; в ансамбле ритм должен обладать особым качеством: быть коллективным. Однако, при всей строгости и незыблемости общего коллективного ритма, он должен быть вполне естественным и органичным для каждого участника ансамбля. Наиболее распространенными недостатками учащихся являются отсутствии четкости ритма и его устойчивости. Следует отметить, что допустимая на первом этапе занятий некоторая схематизация ритма в дальнейшем категорически неприемлема: ритм должен быть живым, гибким, выразительным.

Говоря о репертуаре для фортепианного ансамбля, то его можно разделить на специально созданные оригинальные сочинения и переложения, ставящие своей целью популяризацию симфонической музыки. Превосходные сочинения для одного фортепиано в четыре руки написали Моцарт, Шуберт, Шуман, Вебер, Равель, Рахманинов и другие композиторы. А концертный репертуар для двух фортепиано в четыре руки более богат и разнообразен. Это произведения Баха, Моцарта, Шумана, Листа, Грига, Шопена, Брамса, Сен-Санса, Дебюсси, Равеля, Хиндемита, Стравинского, Пуленка, Мийо, Аренского, Танеева, Рахманинова, Прокофьева, Шостаковича.

В учебном процессе концертные пьесы и клавирные переложения могут быть использованы одинаково успешно. Оркестровые переложения-отличный материал для читки с листа, развития навыков быстрой ориентации в нотном тексте. Прослушать какое-либо симфоническое произведение и проиграть его самостоятельно-совсем разные вещи. Оригинальные дуэтные пьесы и концертные транскрипции предназначаются для публичных выступлений и поэтому требуют тщательной и завершенной шлифовки исполнения.

Популяризация дуэтной музыки в нашей стране связана с исполнительской деятельностью В. Постниковой и Г. Рождественского, А. Бахчиева и Е Сорокиной, а также А. Любимова с партнерами и других.

Во многих местах проходит конкурс фортепианного ансамбля в том числе и в нашем городе, где могут принять участие ученики музыкальных школ и колледжа. Жизнь фортепианного ансамбля становится интенсивней год от года. Как будет складываться его судьба дальше? Возможно этот процесс приведет к ренессансу фортепианного дуэта.

Литература:

1. Е. Сорокина «Фортепианный дуэт». Москва. «Музыка». 1988г.

2.Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. – М., 1961.

3.Макаров В. Методика обучения игре на фортепиано. – Х., 1997.

4. А. Готлиб «Фактура и тембр в ансамблевом произведении». «Музыкальное

исполнительство». Выпуск 8. 1973г.

5.Савшинский С. Пианист и его работа. – Л.: 1963.

6. А Готлиб «Заметки о фортепианном ансамбле». «Музыкальное

исполнительство». Выпуск 9. Издательство «Музыка». 1976г.