



УДК : [786.2 : 785.7] : 78.071.2

Кира Тимофеева

РОЛЬ ФОРТЕПИАННОГО АНСАМБЛЯ В ФОРМИРОВАНИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ НАВЫКОВ ПИАНИСТА



Тимофеева Кира Валериевна – доцент кафедры специального фортепиано, кандидат искусствоведения (2008). Тема кандидатской диссертации «Порівняльний аналіз як метод інтерпретології (на прикладі фортепіанного виконавства)» (научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор Л. В. Шаповалова).

Сфера научных интересов: компаративные исследования явлений исполнительского искусства в контексте национально-региональных традиций

и историко-культурной памяти.

В последние годы жанр фортепианного ансамбля приобретает большую популярность и востребованность, как среди музыкантов-исполнителей так и среди музыковедов: проводятся международные конкурсы фортепианных ансамблей, на конференциях обсуждаются проблемы дуэтного исполнительства, пишутся научные труды, создается множество композиторских опусов для фортепианных ансамблей.

Одним из видов ансамбля является тройной фортепианный концерт, написанный для трех роялей *solo* и оркестра. Произведения для трех и более роялей представляют редкость в фортепианном наследии. Тройные концерты, чаще всего, предполагают разнотембровые составы солирующих инструментов¹. Однако встречаются и тройные фор-

¹ Одним из известнейших концертов для фортепиано, скрипки и виолончели с ор-

тепианные концерты: например, в творчестве И. С. Баха (№ 1 d-moll, № 2 C-dur) и В. А. Моцарта (KV 242).

12 октября 2013 года, в Большом зале Харьковского национального университета искусств им. И. П. Котляревского в рамках XX международного фестиваля «Харьковские ассамблеи» состоялось *уникальное событие*: были исполнены все концерты И. С. Баха для двух, трех и четырех клавиров с оркестром! Исполнителями этого художественного проекта стали народная артистка Украины, профессор, ректор ХНУМ им. И. П. Котляревского Т. Б. Веркина и выпускники ее специального класса.

Цель предлагаемой статьи – раскрытие специальных проблем, связанных с игрой в фортепианном ансамбле на двух (и более) роялях в условиях концертного исполнения.

Материалом исследования стал опыт интерпретации двух концертов И. С. Баха: *Тройного* № 2 C-dur для трех клавиров и камерного оркестра (исполнители – К. Тимофеева, О. Пупина, М. Лавров) и *Четверного* концерта a-moll (исполнители – Т.Веркина, М. Шадько, В. Смолянинов, А. Волик).

Ансамблевое исполнительство играет важную роль в профессиональной подготовке пианиста и способствует развитию целого комплекса исполнительских навыков, таких как музыкальное мышление, тембровое и полифоническое слышание фактуры; воспитывает чувство ритма, интонационный и гармонический слух, владение разнообразной нюансировкой. При этом требования, предъявляемые к исполнителям фортепианных ансамблей, во многом схожи с задачами, ставящимися перед ансамблями других камерных составов, но имеют и свои различия. Фортепианный ансамбль предполагает равноправие партнеров, в то время как в камерных дуэтах, трио и квартетах ведущая роль отводится фортепиано, поскольку у пианиста есть партитура и он автоматически становится «управляющим коллективом».

Работа между партнерами в разнотембровом ансамбле сводится, в основном, к общим вопросам интерпретации и выстраиванию исполнительской драматургии. В фортепианном ансамбле у исполнителей появляется необходимость решать технологические проблемы,

кестром является тройной концерт Л. Бетховена op. 56.

такие как тождественность приемов звукоизвлечения, педализации, подбор аппликатуры. Подготовка к концертному выступлению тройного фортепианного концерта имеет свои сложности как в процессе репетиций (поскольку в фортепианных классах, как правило, находится только два рояля), так и в условиях сценического исполнения.

Остановимся на исполнительских трудностях, стоящих перед пианистами-ансамблистами в условиях концертного исполнения, которые требуют тщательной подготовки.

Расположение роялей. Для каждой постановки роялей характерна своя специфика коммуникации между исполнителями. Если на репетиции в классе рояли располагаются рядом друг с другом, и исполнители вырабатывают определенную систему общения, используя «боковое зрение», «чувство локтя», то на сцене рояли принято ставить «валетом». В этом случае у партнеров вырабатывается привычка зрительного контакта, основной синхронного вступления служит, как правило, кивок головой. Когда на сцене находится три рояля, и исполнитель должен одновременно слышать себя, партнеров и общее звуковое сочетание, важную роль приобретает *ощущение ритмической пульсации*.

Темпо-ритм. Точно выбранный темп и заданная ритмическая пульсация играют важную роль в условиях концертного исполнения. Если произведение начинается одновременно во всех партиях (как в I части концерта И. С. Баха C-dur), то эта задача усложняется. Перед началом вступления очень важно ощутить ритмическую пульсацию, почувствовать нужное движение в «ауфтакте». В этом случае, один из ансамблистов (обычно, это исполнитель первой партии) должен взять на себя роль дирижера – мысленно просчитать «пустой такт» в правильном темпо-ритме и кивком головы показать вступление.

Дирижирование музыкального произведения по нотам без инструмента способствует выработке единой ритмической пульсации, целостного охвата и горизонтального мышления. Дирижерский метод также позволяет ученику-исполнителю организовать временные и темпо-ритмические соотношения между разделами музыкальной композиции, ощутить живое исполнительское дыхание, заполнить и осмыслить паузы, почувствовать мышечную свободу при исполнении, представить оркестр и услышать внутренним слухом его звучание (придать тембровую окраску тематизму). Полезно просчитать вслух произведение от

начала до конца по тактам, при котором исполнитель использует длинное объединяющее дыхание. Такой метод работы позволяет соединить отдельные фрагменты пьесы в целое, выработать непрерывное движение и выстроить исполнительскую драматургию.

Синхронность исполнения является одной из основных задач в ансамбле и связана, прежде всего, с проблемой ритма. Для одновременного вступления партнеры должны ориентироваться на лидера ансамбля; причем, полезно поэкспериментировать разные варианты исполнения, в которых роль лидера берет на себя каждый ансамблист по очереди.

Динамическая сбалансированность. От умения ансамблистов рассчитать динамику зависит целостность исполнительской драматургии произведения. Например, основная тема первой части тройного концерта И. С. Баха C-dur звучит одновременно у трех роялей в октавном удвоении *forte*. В этом случае, динамику следует распределить от *forte* (первый рояль) до *mf-mp* (второй и третий рояли) и обратить внимание на точность артикуляции, во избежание перегруженности звучания.

Еще одной задачей, обеспечивающей синхронность и ровность исполнения, становится *идентичность приема звукоизвлечения* – погружение в рояль всей рукой, исполнение только концами пальцев, использование кисти и т.д. Так, во второй части концерта (основная тема) исполнителям следует точно рассчитать принципы звуковой атаки, исполнение мелизмов.

Момент *rubato*, свободное владение временем также необходимы в ансамбле и должны быть четко просчитаны. В то же время, общность эмоционального состояния пианистов во время концертного исполнения дает им возможность реагировать на едва заметные отклонения в характере и темпо-ритме музыки. Это позволяет выйти им на совершенно иной уровень постижения музыки и подарить слушателям моменты художественного откровения.

Знание всех партий. Обмен партиями в процессе работы над произведением способствует углубленному изучению композиторского текста и слышанию фактуры. Полезно также сесть исполнителям за один рояль и учить различные фактурные пласты: мелодию и линию баса, средние голоса, что позволит выработать единый прием звукоизвлечения, погружения в рояль, использования фразировочного дыхания, а также способствует синхронности исполнения.

В процессе работы над тройным концертом И. С. Баха *C-dur* возникли сложности репетиций одновременно всем солистам ввиду отсутствия трех роялей в классах. Как один из вариантов работы может использоваться метод проигрывания какой-либо части от начала до конца двумя исполнителями, а третий стоит рядом и мысленно «прокручивает в уме» свою партию. В этом случае, он может контролировать звуковой баланс, синхронность исполнения своих партнеров и указывать им на неточности.

Немаловажным фактором успешного ансамбля является *психологическая, духовная совместимость* партнеров. Если исполнители имеют противоположные темпераменты, принадлежат к разным исполнительским типам (согласно классификации Д. Рабиновича), имеют разный интеллектуальный уровень и этические установки, в этом случае им сложно создать гармоничный ансамбль. Процесс приспособления ансамблистов друг к другу требует длительной работы, особенно это важно в четырехручных ансамблях.

Совместная игра в ансамбле также может применяться и как метод работы на уроке в классе по специальности, когда педагог садится за один рояль с учеником и исполняет партию правой или левой руки, помогая ощутить ученику ритмическую пульсацию, голосоведение, гармонические тяготения.

Шесть клавирных концертов И. С. Баха были исполнены пианистами, принадлежащими к фортепианной школе профессора Т. Б. Веркиной. Педагогическая школа Т. Б. Веркиной обобщает опыт и традиции выдающихся мастеров фортепианного искусства, как отечественных, так и зарубежных.

Понятие «школа» как сообщество педагога и его воспитанников, включает определенный комплекс профессиональных навыков, художественных, эстетических, педагогических принципов, которые передаются от учителя к ученикам. Однако школой является не только «информационная», но и ее *генезисная* составляющая – сообщество учителя и группирующихся вокруг него учеников. Если учитель является незаурядной творческой личностью, то система его профессиональных, эстетических и художественных принципов деятельности составляют **явление** исполнительской **школы**. Чем крупнее и значительнее это явление, тем больше оснований для определения зна-

чимости конкретной исполнительской школы в качестве культурной парадигмы.

Т. Б. Веркина – создатель глубоко самобытного пианистического стиля, в котором все идет от ее личностной одаренности и профессионального мастерства. Свое творческое кредо она передает многочисленным ученикам.

Её пианизм отличает качество концептуальности мышления, умноженное на огромное артистическое обаяние и способность опозитивировать звуковой мир фортепиано до масштабов философской мудрости. Программный круг её исполнительского стиля включает творчество Баха, Бетховена, Брамса. Ее исполнительской манере свойственна многогранная семантика: и проникновенность русского романса, и филигранный блеск концертной фактуры Ф. Мендельсона, сменяющийся углубленным философским размышлением (И. Брамс), и волевая энергия, драматизм бетховенских полотен. У своих учеников Т. Б. Веркина воспитывает высокую музыкальную культуру, исполнительскую индивидуальность.

Рассмотрим исполнительские версии тройного концерта C-dur (исполнители – К. Тимофеева, О. Пупина, М. Лавров) и Четверного концерта a-moll (исполнители – Т. Веркина, М. Шадько, В. Смоляников, А. Волик).

В основу сравнительного анализа положены следующие критерии:

- адекватность исполнения (максимальная приближенность к композиторскому стилю);
- творческое переосмысление (создание собственной оригинальной концепции);
- преемственность национальных традиций, которые влияют на индивидуальные и типологические черты исполнительского стиля (в связи с принадлежностью к определенной исполнительской школе).

Тройной концерт И. С. Баха № 2 C-dur для трех клавиров с камерным оркестром представляет собой трехчастную композицию *Allegro-Adagio-Allegro*. Насыщенная полифоническая фактура I части, частое использование октавных унисонов в сольных партиях создают ощущение оркестрового симфонического звучания. Скорбное *Adagio* (II часть цикла) наполнено вокально-декламационными интонациями-переключками (солистов и оркестра), что придает ему схожесть со

старинной арией. Завершает концерт праздничный финал, отличающийся обилием тем, проводящихся одновременно у солистов и оркестра и наличием трех сольных виртуозных каденций у каждого солиста.

Исполнительская драматургия тройного концерта И. С. Баха *C-dur* отличается масштабностью, широким исполнительским дыханием, стремлением показать сквозное развитие циклического целого и монументальность замысла композитора.

Первая часть прозвучала ярко, с большой внутренней энергией, решительностью, упругий ритм октавных унисонов придает теме Г. П. характер марша. Ясное, согласованное звучание всех пластов фактуры на *ff* отличается сдержанностью. На первый план выходит волевой ритмический импульс, синтезирующий действенно-энергичную (Г. П.) и танцевально-лирическую образные сферы (П. П). Несмотря на отсутствие каких-либо агогических и динамических контрастов, первая часть не теряет своей красоты и выразительности благодаря гибкости и пластичности фразировки, выстроенности гармонического плана, цельности музыкального интонирования.

Трактовка II части отличалась глубиной, проникновенностью, внутренней сосредоточенностью. Щемящие секундовые интонации, настойчивое повторение одного мелодического тона придают основной теме возвышенный характер. Вслушивание в каждую интонацию обеспечивает исполнению чувство меры и формы.

Исполнительская драматургия Финала отличается устремленностью, цельностью, масштабностью и выстроенностью формы, широким исполнительским дыханием. «Бурлящие» пассажи сольных каденций отличаются точной артикуляцией, ясным слышанием всех фактурных пластов. Характерными особенностями исполнительской драматургии тройного концерта *C-dur* стали:

- цельность, обусловленная объективированным воссозданием композиторского текста; точное соблюдение авторских ремарок;
- ясность, дифференциация фактурных пластов, что позволяет слышать использованную динамику, артикуляцию, фразировку, педализацию;
- единый волевой ритмический стержень (присутствующий как в быстрых так и в медленной части), который является основным формообразующим элементом всех частей концерта;

– преобладание объективного, рационального начала над субъективным, чувственным.

Четверной концерт И. С. Баха *a-moll* представляет собой переложение концерта для четырех скрипок, виолончели и струнных.

I часть *Allegro* основана на постоянных, настойчивых повторениях основного элемента Г. П., переплетающимися с сольными виртуозными эпизодами. II часть *Largo* открывается торжественными арпеджированными аккордами, сменяющимися, в дальнейшем, фигурациями.

В драматургии Финала *Allegro* преобладает объективная, действенно-энергичная сфера. Можно проследить преемственность начальных интонаций финала с первой частью: настойчивые, повторяющиеся интонации I части в финале приобретают стремительный, порывистый характер.

Сравнивая две исполнительские версии баховских сочинений можно сделать вывод об их диаметральной противоположности.

Выводы. Фортепианный ансамбль является для пианистов прекрасной школой самовоспитания и самообучения и является переходом от сольного исполнительства к ансамблевому. Совместные занятия не только воспитывают и развивают профессиональные навыки, но и приучают к дисциплинированности, ритмической организованности, мобилизируют внимание исполнителей. В процессе работы над музыкальным произведением обогащается творческая фантазия, направленная на создание художественного образа. Озвучивая свои мысли, делая предположения относительно концепции произведения, музыканты учатся глубже понимать суть проблемы, что способствует развитию педагогического мышления.

Практика показывает, что одинаковых исполнений не существует даже в рамках одного класса, поскольку между музыкантами существует разница, обусловленная психической организацией, темпераментом и интеллектуальным развитием. Однако все же существуют общие черты, свойственные школе одного педагога: репертуар, во многом накладывающий отпечаток на исполнительский стиль (предпочтение классических произведений, виртуозно-романтических, современной музыки); педагогические принципы; артикуляционный комплекс; туше как способ звукоизвлечения.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Готлиб А. Заметки о фортепианном ансамбле / Музыкальное исполнительство. — Вып. 8. — М., 1973. — С. 45–60.
2. Готлиб А. Основы ансамблевой техники / А. Готлиб. — М., 2008. — 48 с.
3. Лузум Н. В ансамбле с солистом / Н. Лузум. — Н. Новгород, 2005. — 196 с.
4. Сорокина Е. Фортепианный дуэт. История жанра / Е. Сорокина. — М., 1988. — 319 с.

ТИМОФЕЕВА К. РОЛЬ ФОРТЕПИАННОГО АНСАМБЛЯ В ФОРМИРОВАНИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ НАВЫКОВ ПИАНИСТА.

В статье рассмотрены проблемы фортепианного ансамблевого исполнительства, раскрыты задачи, стоящие перед пианистами в условиях концертного исполнения. В качестве образца проанализированы интерпретации концертов И. С. Баха для трех и четырех клавиров в сопровождении камерного оркестра.

Ключевые слова: фортепианный ансамбль, ансамблевое исполнительство, тройной фортепианный концерт.

ТИМОФЄЄВА К. РОЛЬ ФОРТЕПІАННОГО АНСАМБЛЮ В ФОРМУВАННІ ПРОФЕСІЙНИХ НАВВИЧОК ПІАНІСТА.

У статті розглянуті проблеми фортепіанного ансамблевого виконавства, розкриті завдання, що стоять перед піаністами в умовах концертного виконання. Як зразок проаналізовані інтерпретації концертів Й. С. Баха для трьох та чотирьох клавірів у супроводі камерного оркестру.

Ключові слова: фортепіанний ансамбль, ансамблеве виконавство, трійний фортепіанний концерт.

TYMOFEIEVA K. ROLE OF PIANO ENSEMBLE IN SHAPING OF PROFESSIONAL SKILLS OF THE PIANIST.

The problems of piano ensemble performance are discussed in the article, the performer's problems in condition of concert performance the are solved. As an example interpretations of J. S. Bach concertos for three and four claviers accompanied by a chamber orchestra are analyzed.

Key words: piano ensemble, ensemble performance, triple piano concerto.

Антонина Понькина

ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ШКОЛА И КОМПОЗИТОРСКОЕ ТВОРЧЕСТВО ДЛЯ САКСОФОНА: АСПЕКТЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ



Понькина Антонина Михайловна – кандидат искусствоведения, лауреат Международного конкурса, член Украинского музыкального союза, учитель-методист высшей категории. Работает в Донецкой средней специальной школе-десятилетке.

Последнее время в исполнительском искусстве и педагогике большое внимание уделяется термину «исполнительская школа¹». Определение этого термина довольно сложное и многогранное и охватывает немалый круг вопросов и проблем как методико-педагогических, так и исполнительских. Начиная со второй половины XX века в музыкальном искусстве многих стран, как ближнего, так и дальнего зарубежья, можно отметить небывалый подъем исполнительства на различных духовых инструментах, в том числе и на саксофоне, и в связи с этим бурное развитие национальных исполнительских школ. Благодаря этому, довольно часто можно услышать такие дефиниции как «американская исполнительская школа», «французская исполнительская школа», «русская исполнительская школа» и т. д. В рамках этих исполнительских школ выросло много талантливых исполнителей на различных духовых инструментах (в том числе и на саксофоне), которым стала присуща характерная собственная манера игры, специфичная исполнительская семантика², индивидуальная темброво-звуковая модель³.

¹ Основным критерием понятия «исполнительская школа» является исторический генезис исполнительского мастерства в пределах какого-либо географического пространства, где сформировался центр профессионального образования, и возникла преемственность «учитель – ученик». Итогом этого процесса явилась методическая и художественная литература, отразившая педагогические принципы и тенденции искусства игры на саксофоне.

² По определению Н. Костенко, *исполнительская семантика* – это система спосо-