

**Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования
«Таганрогская детская музыкальная школа имени П.И. Чайковского»**

РАБОТА В КЛАССЕ ФОРТЕПИАННОГО АНСАМБЛЯ

**Составитель:
Калашникова Т.И. - преподаватель
МБУДО ТДМШ им. П.И. Чайковского**

2021г.

СОДЕРЖАНИЕ

| | Стр. |
|---|------|
| Пояснительная записка | 3 |
| Содержательная часть | |
| 1. Специфика жанра фортепианного ансамбля и его необычная история | 4 |
| 2. Когда нужно начинать ансамблевую работу? | 5 |
| 3. Распределение по парам | 7 |
| 4. Знакомство с инструментами симфонического оркестра | 8 |
| 5. Азбука ансамблевой игры | |
| Особенности посадки | 9 |
| Педализация | 10 |
| Способы достижения синхронности | 11 |
| Аппликатура | 13 |
| Динамика и темп | 13 |
| Соблюдение ритмического пульса | 14 |
| Работа над звуком | 16 |
| 6. Чтение нот с листа в классе ансамбля | 17 |
| 7. Подготовка к концертному выступлению | 18 |
| 8. Методика работы над ансамблем | |
| младшие классы | 20 |
| старшие классы | 23 |
| 9. Репертуарный список | |
| младшие классы | 28 |
| старшие классы | 30 |
| 10.Список литературы | 33 |

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Настоящая методическая разработка "Работа в классе фортепианного ансамбля" посвящена одному из важнейших жанров музицирования - ансамблю. В ней затрагиваются проблемы, связанные с начальным этапом обучения названной дисциплины. Имея достаточный опыт работы с детьми (более 40 лет), автор пришла к выводу, что ансамблированию следует уделять особое внимание, и «азам» совместного творчества необходимо обучать музыканта с первых шагов. В работе отмечено, что только систематические занятия, знание «азбуки ансамблирования» - особенностей посадки, способов достижения синхронности звучания, согласование приёмов звукоизвлечения - могут привести к положительным итогам.

Всё изложенное в методической разработке основывается на педагогическом опыте автора, ведь методической литературы по данному разделу существует очень незначительное число.

Целью работы является создание методических основ для ансамблевого исполнительства на раннем этапе обучения. Указанной целью обусловлены задачи, которые последовательно раскрываются на страницах методической разработки:

- особенности посадки
- педализация
- способы достижения синхронности
- аппликатура
- динамика и темп
- соблюдение ритмического пульса
- работа над звуком

Настоящая методическая разработка может быть рекомендована преподавателям ДМШ и ДШИ для работы на раннем этапе обучения навыкам ансамблевого исполнительства.

СОДЕРЖАТЕЛЬНАЯ ЧАСТЬ

1. СПЕЦИФИКА ЖАНРА ФОРТЕПИАННОГО АНСАМБЛЯ И ЕГО НЕОБЫЧНАЯ ИСТОРИЯ

Самое удивительное то, что этот жанр возник не в давние века и не на дальних континентах, а в Европе и совсем недавно, получив своё развитие преимущественно в прошлом столетии. Начав интенсивно развиваться во второй половине XVIII века, он сделался необычайно популярным и превратился в неотъемлемую часть музыкальной жизни XIX века. Появилось огромное количество разнообразной ансамблевой нотной литературы. Музыку для фортепиано в четыре руки писали почти все композиторы XIX столетия.

В начале XX века мощная волна схлынула почти также внезапно, как и поднялась. Отступая, она оставила немало "обломков" в виде отдельных,

порой превосходных, сочинений, созданных после первой мировой войны. Но в целом жанр как будто исчерпал себя. Интерес к нему стал падать, и вскоре он оказался совсем забытым. Необычность такой истории породила много вопросов. Прежде всего - в чём причина столь быстрого взлёта, бурного расцвета и странного забвения?

Четырёхручный дуэт - единственный род ансамбля, когда два человека музицируют за одним инструментом. Особенности игры в четыре руки лучше выявляются при сравнении её с игрой пианистов на двух фортепиано. Различия между этими видами ансамбля очень велики, и касаются их принципиальных стилевых основ. Два инструмента дают исполнителям большую свободу, независимость в использовании регистров, педалей и пр., в то время как близкое соседство пианистов за одной клавиатурой способствует их внутреннему единству и сопереживанию. Различия в характере ансамблей отразились и в музыке, создаваемой для них: произведения для двух фортепиано тяготеют к виртуозности, концертности, сочинения же для четырёхручного дуэта - к стилю камерного музицирования.

Вряд ли случайно то, что сделал пианист-виртуоз Ференц Лист, создав огромное количество произведений для двух фортепиано и два концерта для фортепиано с оркестром, почти не оставил оригинальных четырёхручных произведений. Зато сколько таких произведений написал Ф. Шуберт, чьи сочинения наполнены трепетным дыханием камерного интимного музицирования! Не случайно и то, что Ф. Шуберт никогда не писал ни концертов, ни двухрояльных вещей.

Снижение роли фортепиано, этого "рыцаря романтизма", сохранившего на протяжении XIX и начала XX столетия неоспоримое первенство среди музыкальных инструментов, было связано с историей развития общества. Фортепианный дуэт стал жанром преимущественно XIX столетия. К началу XIX в. он располагал уже обширным репертуаром и утвердился как самостоятельная полноправная форма музицирования.

Стремление удовлетворить постоянно растущую заинтересованность и спрос на дуэтную литературу доходило до курьёзов: предприимчивые и не очень разборчивые издатели выпускали даже четырёхручные аранжировки фортепианных сонат Бетховена, ноктюрнов и этюдов Шопена и других произведений

Почему же этот жанр, столь любимый в XIX столетии, стал забытым в XX веке? Причины, по которым четырёхручная музыка после первой мировой войны вышла из круга художественных интересов, коренились в резких социальных переменах, принесённых новой эпохой. Иному строю жизни с неуклонно ускоряющимися темпами, стремительной урбанизацией перестали отвечать "милые идеалы" камерного домашнего музицирования. Запросам времени гораздо больше соответствовали концерты не в патриархальных гостиных, а в больших, порой гигантских, залах. В этих условиях фортепианные дуэты были также неуместны, как, к примеру, чудесные камерные картины "малых голландцев" в парадном интерьере дворца.

Процессы, происходившие в художественном творчестве XX века, также всё более отдалялись от образа мыслей и чувствований, породивших стиль

камерного домашнего музицирования. Однако, в общем процессе развития музыкальной жизни постепенно вызревали художественные явления, которые, если и не предопределили новое "открытие" жанра фортепианного дуэта, то, во всяком случае, сделали его естественным и логичным. После второй мировой войны стал возрастать интерес к искусству эпохи барокко. Это повлекло за собой возникновение новых камерных коллективов - оркестров, хоров и ансамблей.

Концертная жизнь тяготела к формам музыкальных собраний, которые всё чаще устраивались в музеях, во вновь построенных малых залах, повсеместно распространились фестивали камерной музыки. Так появились предпосылки и для возрождения жанра, который может считаться эмблемой камерного музицирования - фортепианного дуэта. За последние двадцать лет он получил полноправие на эстраде. Появились профессиональные дуэтные пары, занимающиеся только этим видом исполнительской деятельности. Четырёхручные произведения стали включать в свои программы прославленные солисты. Всё это не могло не отразиться и на сфере музыкального творчества. Фортепианный дуэт стал вновь привлекать композиторов. Растёт число четырёхручных сочинений, созданных в нашей стране и за рубежом. Последние годы этот вид музицирования расцвёл и обратил на себя особое внимание.

2. КОГДА НУЖНО НАЧИНАТЬ АНСАМБЛЕВУЮ РАБОТУ?

В первой части своей работы я говорила о том, что, в соответствии с учебным планом, работу по фортепианному ансамблю педагог должен начинать с третьего класса. Однако, не только без ущерба для задач спец. класса, но даже с большой пользой для них, нужно начинать готовить детей к этой работе раньше.

Донотный период короткий, но он может послужить основой зарождения специфичности слухового восприятия в ансамблевой игре. В этот период я с детьми занимаюсь подбором коротких мелодий по слуху, мы сочиняем песенки на слова или по ритму. Иногда я дублирую звучащую мелодию на октаву выше или ниже, или даже на другом инструменте. Порой играю лёгкий аккомпанемент для более красочного и выразительного исполнения этой мелодии — всё это приучает и зарождает чувство ансамблевой игры. Далее ребёнок учится исполнять по нотам мелодию одним или несколькими пальчиками (выполняя фразировку, слушая ровность мелодической линии, играя в характере и нужном темпе). В этот момент педагогу опять-таки можно придумать "ответы" на детские песни, играть их в разных регистрах или исполнять аккомпанемент к мелодии, которую играет учащийся. Дети сразу реагируют на красоту звучания ансамблевой игры. Играя с учеником, педагог контролирует его исполнение, а ребёнок должен в своей игре сохранить всё то, к чему в работе стремился педагог. Исполняя даже самые короткие мелодии песен, такие как: "Ёлочка", "Птичка", "Ходила младёшенька..." и др., учащийся постепенно приучается слышать не только

красоту звучащей мелодии, но и гармонию, приучается к специфичному слуховому восприятию игры в ансамбле.

Мелодия, исполняемая с сопровождением, звучит красочно, сочно и выразительно! Детям такая игра приносит радость! В этот момент им нужно объяснить, что такое "ансамбль" и "ансамблевая игра" (подробнее об этом смотрите в работе "Первые уроки фортепианного ансамбля").

Отличным материалом может послужить весь репертуар, проходимый в классе. Вот несколько видов такой работы: сыграть выученную пьесу или этюд вдвоём с педагогом - ученик правой рукой, а педагог - левой и наоборот, обязательно добиваясь художественного исполнения. То же поручить двум учащимся, выучившим предварительно эту пьесу. Во время работы над пьесой вариационной формы играть или петь тему под исполнение вариации учеником, заставляя его следовать всем особенностям исполнения темы и добиваясь полноценного ансамбля. То же можно делать, работая над полифонией и другими произведениями. Эти виды работы важны и доступны самым маленьким, они как бы зарождают в них чувство ансамбля. Репертуар при этом может быть самый лёгкий: "Этюды" Гнесиной, "Полифонический этюд" Курочкина, "Ёлочка", "Ходила младёшенька..." (из сборника "Первые шаги" Березняка) "Вариации" Берковича, ансамбли - "Любитель рыболов" Старокадомского, "Песенка про Чибиса" Иорданского, "Про Петю" Кабалевского и др.

Есть дети, рождённые с природно-развитым чувством ансамбля, они легко реагируют на все ансамблевые неточности (синхронность взятия и снятия звука, вступление и окончание и т.д.). Есть дети с неразвитым чувством ансамбля. В таком случае педагогу нужно запастись терпением и заниматься, постоянно развивая в них это качество. Главное - нужно помнить: терпеливый и требовательный педагог всегда добьётся хорошего результата в своей работе, если того пожелает. Нельзя проходить мимо даже незначительных недостатков и оставлять "на потом" то, что можно сделать сегодня.

В ансамблевой работе необходимо всё время воспитывать специфичность слухового восприятия - умение слышать не только свою партию, а общее звучание: слаженное, стройное. Места, которые не получаются в ансамблевом отношении, нужно повторять ещё и ещё с более сосредоточенным вниманием слуховым контролем до тех пор, пока партнёры не почувствуют себя уверенно в ансамблевой игре. Начинать играть в ансамбле нужно уметь с любого места, учитывая форму и фактуру материала, не разрывая линии, и чтобы было удобно начать обоим исполнителям, а также уметь в любое время подхватить игру партнёра "без шва" и "тычка". Для этого нужно не только отлично знать свою партию, но и слышать всё произведение в ансамблевом звучании.

Чувство ансамбля развивается тем быстрее, чем раньше вы этим начнёте заниматься! Терпения и успеха вам, друзья!

3. РАСПРЕДЕЛЕНИЕ ПО ПАРАМ

Для концертных выступлений нужно серьезно подойти к распределению по парам. Желательно из своих учащихся найти таких детей, которые гармонировали бы друг с другом по возрасту, интеллектуальному, музыкальному, эмоциональному, умственному и пианистическому развитию. Ведь в неравной паре слабый тормозит сильного, а сильный наносит травму слабому. Хотелось бы, чтобы дети были технически продвинуты одинаково и ощущали родство душ, общность вкусов и темперамента. При таком партнёрстве их ансамблевое развитие будет быстрым и высокопрофессиональным, а их ансамблевое исполнение доставит истинное удовольствие! Бывает, конечно, что педагог, преследуя другие цели в своей работе, создаёт неравные дуэты. Дети в таких ансамблях - разные по возрасту, развитию, музыкальным данным. Цели у педагога могут быть следующие:

- один из детей трудолюбив, другой ленив; один умеет работать дома, другой - нет; работая дома над ансамблем, трудолюбивый ребёнок помогает в работе ленивому;
- один из детей страдает ритмической неустойчивостью; в ансамблевой работе этот недостаток скорее исправляется, если один из ансамблистов имеет хорошо развитое чувство ритма;
- один из детей артистичен, другой теряется на сцене во время выступления. Играя вместе в концерте, чувствуя локоть партнёра, ребёнок преодолевает чувство страха, их игра приобретает уверенность;
- за ансамблевую работу в выполнении домашнего задания ответственность ложится на каждого партнёра поочередно; в классе эта работа анализируется, направляется педагогом в нужное русло, отсюда у детей появляется навык домашней самостоятельной работы;

Малышам очень нравится играть в ансамбле со старшим учащимся. Их пьесы, совсем маленькие и лёгкие, приобретают красоту звучания, где появляется гармония, тембровая окраска, полнота и яркость звучания. В этом случае дети чаще дома музицируют - будь то день рождения или какой-то другой праздник. И как результат - быстрее продвигаются в профессиональном отношении как пианисты и как ансамблисты.

4. ЗНАКОМСТВО С ИНСТРУМЕНТАМИ СИМФОНИЧЕСКОГО ОРКЕСТРА

Занимаясь с учащимися класса, я обязательно знакоблю их со всеми инструментами симфонического оркестра - дети должны знать особенности их звучания, окраску каждого инструмента, их возможности и т.д. Обязательно в этот момент педагог должен дать им возможность как можно больше слушать произведения в исполнении симфонического оркестра (хотя бы в грамзаписи). При слушании музыки хотелось бы, чтобы педагог использовал такие прилагательные, как "благородно поющий саксофон", "плачущая скрипка", "гордый, уверенный контрабас" и т.д. Эти высказывания развивают воображение детей, их эмоционально развивают. Впоследствии, имея хоть какое-то слуховое представление о звучании музыкальных инструментов оркестра, учащиеся смогут найти нужную окраску звука на фортепиано, подражая тому или другому инструменту. Это необходимо в ансамблевой работе. Партнёры будут творить за роялем. Знание звучания инструментов оркестра особенно нужно при исполнении таких ансамблей как: "Венгерские танцы" Брамса, "Танец с саблями" (из балета "Гаянэ"), "Вальс" (из музыки к драме М. Лермонтова "Маскарад") Хачатуряна, "Вальс" (из оперы "Война и мир") Прокофьева и др.

Четырёхручная и восьмиручная фактура способна к воспроизведению оркестровых эффектов. Наличие нескольких исполнителей даёт возможность передать на фортепиано насыщенность полнозвучных *tutti* (кульминация в восьмиручном ансамбле "Танец с саблями" А. Хачатуряна, "Марш" (из оперы "Любовь к трём апельсинам") С. Прокофьева, "Вальс" (из музыки к повести А. С. Пушкина "Метель") Свиридова, ансамбль в восемь рук "Русская" (из балета "Петрушка") Стравинского и др.), разнообразие приёмов звукоизвлечения, штрихов (к примеру: одновременное звучание выдержанных звуков, подвижных голосов, играющих *legato, non legato, staccato*), некоторые тембровые свойства отдельных оркестровых групп. Композиторы-романтики воспринимали фортепиано как инструмент многотембровый, придавая большое значение выразительным возможностям разных регистров рояля. Контрастное сопоставление регистров встречается в произведениях П.И. Чайковского - "Колыбельная песнь в бурю", Глинки - "Жаворонок", Островского - "Девчонки и мальчишки", Гайдна - "Венгерское рондо" /Соль мажор/. Если у этих композиторов подобный приём являлся отражением их оркестрового мышления и был в известной мере попыткой имитировать на фортепиано звучание разных групп инструментов симфонического оркестра, то романтики ощущали многотембровость как имманентное свойство рояля (иногда в ансамбле мелодия размещена в левой руке второй партии, т.е. в нижнем регистре) или создавали дуэты, где два мелодических голоса звучат в разных регистрах поочередно или одновременно. При работе над такими местами желательно обратить внимание ученика-ансамблиста на тембровую характерность разных регистров инструмента и, соответственно, на различное образно-смысловое наполнение звучащих мелодий. Аренский "Вальс" (соч.34

№ 4) - мелодия звучит в I ч. во второй октаве и выше, создавая светлое, счастливое, радостное звучание мелодии (соло первой партии), а трио-соло второй партии переходит в нижний регистр, рисуя торжественность и праздничность обстановки. "Вальс" А. Хачатуряна (из музыки к драме М. Лермонтова "Маскарад") - вступление начинает нижний, сочный регистр, который создаёт торжественность звучания. Бал начался! Мелодия вальса звучит легко и изящно в верхнем регистре, переключаясь с ответами глубоко звучащего гобоя во второй партии ансамбля. Интонации должны точно исполняться первой и второй партиями, они не должны иметь "шва", а, раскрывая смысл, должны звучать цельно, объёмно, образно! Так, *piano* в среднем голосе или низком регистре рояля обычно бывает более звучным и глубоким, чем тот же нюанс в высоком регистре, что требует и разного исполнительского подхода. Объясняя это ученику, можно использовать сравнение с человеческими голосами - более сильным мужским и более нежным женским.

5. АЗБУКА АНСАМБЛЕВОЙ ИГРЫ

ОСОБЕННОСТИ ПОСАДКИ

Существует несколько видов ансамблевой игры:

четырёхручная игра - два ученика играют за одним инструментом, или два ученика играют на двух роялях, т.е. каждый исполнитель имеет в своём распоряжении инструмент;

шестиручная игра, - когда за первым инструментом сидит солист, а два других учащих на втором инструменте исполняют ансамблевую партию;

восьмиручная - игра на двух инструментах, где за каждым инструментом по два исполнителя-ансамблиста.

При четырёхручной игре на одном инструменте у каждого исполнителя лишь часть инструмента. Только при четырёхручном исполнении на двух роялях в распоряжении каждого исполнителя имеется отдельный инструмент. Здесь и можно показать свою виртуозность, свободу и выразительность исполнения.

Игра дуэтом на одном инструменте обладает некоторыми неудобствами, близость рук с непривычки кажется стесняющей. Терпение и немного изобретательности в отношении расположения рук и выбора аппликатуры быстро разрешают эту проблему. При неудобных моментах в игре партнёров педагог должен объяснить исполнителям, кому нужно локоть держать вверху (тому, кто солирует), кому нужно уступить пространство за инструментом в проведении мелодии (тому, кому это удобнее сделать по музыкальному материалу).

При четырёхручной игре за одним роялем (или восьмиручной - на двух) педагогу следует обращать внимание на свободу и естественность посадки каждого исполнителя-ансамблиста: спину не напрягать, корпус должен быть *слегка* наклонён вперёд - не лежать и не горбиться за инструментом!

Неприятно слушать и смотреть на такую игру, когда один сидит, как пень неподвижно, а другой как маятник качается туда-сюда. Или, когда один из исполнителей сидит, "уткнувшись носом" в клавиатуру, целиком поглощённый собственной партией. В ансамбле это не допустимо! Нужно терпеливо работать над тем, чтобы оба партнёра красиво сидели, умели вместе строить фразы, вместе ощущали вершины построения, синхронно шли к кульминации, одновременно брали и снимали звуки - всё делали согласованно, слаженно, вдвоём вслушиваясь в общую картину звучания. Если один из партнёров не слышит общего звучания, то их нужно поменять местами или партиями (на время), можно предложить исполняющему вторую партию ничего не играть, только педализировать во время исполнения другим пианистом первой партии. При этом от него потребуется особое внимание и придется волевым усилием вслушиваться в игру партнёра.

ПЕДАЛИЗАЦИЯ

На уроках специальности дети рано начинают пользоваться педалью. Они знают, что "педаль" от латинского *pedalis* - ножной. Прежде, чем её использовать, учащиеся должны всё о ней знать. Нога не должна хлопать по педали - подошва и педаль как бы склеиваются. Отпускать педаль нужно спокойно, без стука и напряжения.

Педаль бывает прямая (для подчёркивания ритма, вальсообразности, образности, гармонии). Пример: "Жаворонок" М. Глинки (для гармонии). Бывает запаздывающая педаль, полупедаль, четвертьпедаль и предварительная педаль (берётся для большего звучания). Полупедаль и четвертьпедаль применимы в романтической музыке. Тремолирующая педаль применяется в музыке Баха. На разных этапах обучения детям постепенно объясняют принципы педализации. Главное, чтобы ни у учащегося, ни у педагога не было к педализации формального подхода. Знакомство с педалью должно открывать новую страницу музыкальной жизни ученика. Педаль нужно изучать также тщательно, как и аппликатуру. В ансамбле четырёхручной игры на одном инструменте педализует вторая партия. Брать педаль нужно применительно не к своей партии, а внимательно вслушиваясь в звучание обеих партий. Правая педаль часто берётся независимо от мелодической линии и фактуры произведения. В лучшем случае грамотный исполнитель не смешает разных гармоний и при этом полагает, что он совершил всё необходимое для художественного исполнения. Разумеется, педаль не должна затенять фактурного рисунка. Правая педаль выполняет важные функции творческого исполнения, однако, цель её вовсе не заключается в том, чтобы прикрывать недостатки исполнения. Педаль - могучее средство художественной выразительности. Но как часто мы становимся свидетелями того, что педаль становится не средством раскрытия содержания произведения, а способом его затемнения. Для достижения художественной выразительности педаль нужно учить на уроках с большой концентрацией внимания и слухового контроля. Помнить обязательно о том, что взятая грязная педаль портит игру не только свою, но и своего партнёра,

т.е. *общую игру*. Здесь ответственность ложится на двух исполнителей, следовательно, слуховое внимание должно усилиться.

Если четырёхручная игра на двух инструментах потребует работы над педализацией, то здесь эту работу можно проводить как в классе спец. фортепиано (корректировать при разучивании произведения). Здесь с педалью всё обстоит гораздо проще, т.к. каждый ансамблист применяет педализацию для своей партии. Педаль имеет чрезвычайно большое значение в работе над звуком в любом виде ансамблевой игры. Умело пользуясь педалью, пианист находит тембр и колорит звучания, создаёт гармоничный фон мелодии. На первоначальном этапе необходима точность педализации, осмысление и ограничение её. Умение добиваться певучести *legato* без помощи педали. В дальнейшем же педализация становится живым творческим процессом, который связан с индивидуальностью, мастерством и интуицией исполнителя. В этом случае её точная фиксация оказывается невозможной, т.к. ею руководит художественное намерение, часто неосознанное. В произведениях романтиков во имя художественной идеи (продление звучания баса, создание звучащего фона и других художественных задач) возникает необходимость пренебречь принципом "чистой" педали. "Часто акустически чистое звучание оказывается музыкально фальшивым, а музыкально верное, единственно допустимое и правильное, включает акустическую грязь" (Голубовская, "Искусство педализации").

Точная запись педали оказывается невозможной ещё и потому, что она не фиксирует глубины нажатия педали и время её полного снятия, а это очень важные моменты создания колорита звучания. В искусстве педализации заложены неисчерпаемые красочные возможности фортепиано.

В основе педализации - воспитание слуха, художественного чутья.

Итак, в работе над кантиленным произведением необходимо сочетать работу над мелодией (фразировка, звукоизвлечение, тембр звуков, в зависимости от характера мелодии) с аккомпанементом (звучание баса, фон, поддерживающий мелодию) и педалью. Над всем этим нужно работать с каждым исполнителем-ансамблистом отдельно и только потом приступать к совместной работе.

СПОСОБЫ ДОСТИЖЕНИЯ СИНХРОННОСТИ

Простая вещь - начать вместе играть - требует большой тренировки и взаимопонимания. Нужно объяснить учащимся приём дирижёрского замаха, аутфакта. Когда руки каждого партнёра видны друг другу, можно использовать лёгкое движение кисти с ясно определённой верхней точкой жеста, кивком головы или с помощью знака глазами, локтем. Когда же руки не видны, стоит просчитать пустой такт. Недооценка этого момента в работе - весьма распространённый недостаток у молодых исполнителей. Если в ансамбле есть вступление, которое исполняется одним из ансамблистов, то договорённость по поводу вступления другого исполнителя не нужна, достаточно запомнить это вступление и вовремя отреагировать началом игры. Если же играют малыши, не имеющие опыта ансамблевой игры (играют за

одним инструментом), то им можно на первых порах просчитать пустой такт в нужном темпе. Делает это один из исполнителей очень тихо, не привлекая внимания слушателей. Тогда начать вместе играть будет легче. Взрослые ансамблисты, уже привыкшие друг к другу, из предложенных вариантов могут выбрать один и отрепетировать его. Пример: "Русская" (из балета "Петрушка") Стравинского. Соло первой партии (ансамбль для двух роялей).

Синхронность возникновения отдельных звуков не исчерпывает технической задачи - партнёрам необходимо добиться равновесия их звучания. Задача усложняется, когда правильного равновесия нужно добиться не в отдельном аккорде, а в параллельно проходящих голосах - при октавном изложении мелодии в разных партиях.

Очень важно отметить, что есть ещё и синхронное окончание - снятие звука. Рваные окончания - в которых одни звуки длятся дольше других - загрязняют и уродуют концы построений, паузы, что производит неприятное впечатление.

Движение рук и пальцев играет большую роль при исполнении ансамблевой музыки. Движения каждого пианиста-ансамблиста должны соответствовать звуковому образу. Они должны быть как бы едины, одинаково выразительны. С первых тактов исполнение в ансамбле требует от участников полной договорённости о приёмах звукоизвлечения, ауттактах и т.д. К этой цели они должны идти общими путями, активизируя своё внимание, слуховой контроль. При этом вслушиваться нужно не в свою игру, а слышать общее звучание. Например: "Танец с саблями" (из балета "Гаянэ") А. Хачатуряна.

При появлении лирической мелодии, которую ведут первая партия первого фортепиано и первая партия второго фортепиано (восьмиручный ансамбль) нужно добиться в ней одинаково качественного звука в передаче образа, одинаковой фразировки, взятия дыхания руками в конце фраз и т.д. Над этим нужно работать усердно, добиваясь синхронности звучания, слаженности движений рук, чувств, мысли в целом. Для этого нужны не только самоконтроль учащих и их старание, но и внимание и упорство педагога в работе над этим. Пример: "Вальс" (из музыки к повести Пушкина "Метель") Свиридова, где мелодия в аккордовом изложении звучит и в первой, и во второй партиях. Это очень трудное место для ансамблистов, поэтому каждому партнёру необходимо поработать над звуком, линией, фразировкой самостоятельно и только потом учить вместе.

"Слаженность совместной игры в малом и большом, в отдельном приёме и в общем замысле - особая сфера работы, присущая ансамблевым классам", - пишет Готлиб. Пианисты должны уметь подхватывать незаконченную фразу и передавать её партнёру, не разрывая музыкальной ткани. Например: первая часть "Вальса" (из музыки к драме М. Лермонтова "Маскарад"). Первое предложение первой части хорошо бы поучить каждому исполнителю отдельно, играя мелодию целиком (первую и вторую партию), точно интонируя, фразируя, вслушиваясь в мелодический рисунок. Соединяя же, оба партнёра должны мелодию исполнять выразительно, нужным звуком, осмысленно, одинаково филируя звук, сохраняя цельность мелодической нити

(играть без шва), передавая интонации вальса из партии в партию (как бы играл один исполнитель).

В ансамблевой работе не следует забывать о воспитании исполнительского дыхания - важного компонента профессиональной культуры исполнителя.

Очень часто игру ансамбля тормозит неумение вовремя перевернуть страницу или высчитать паузу. Детей нужно учить всему, начиная с самого простого. У кого пауза или лёгкое место в тексте, тот и переворачивает страницу. Это следует делать ловко, быстро, в нужный момент одной рукой, вторая рука продолжает играть. Иногда пианисты с трудом отсчитывают паузы. Им нужно объяснить, что считать нужно только при первом ознакомлении с текстом, в дальнейшем же нужно проиграть звучащую у партнёра музыку, запомнить её, и тогда пауза перестанет быть томительным ожиданием и заполнится живым музыкальным чувством.

АПЛИКАТУРА

В технической работе ансамбля большое значение имеет аппликатура. К этой работе нужно отнестись со всей серьёзностью, убеждая, что часто хороша не та аппликатура, которая удобна, а та, что наиболее целесообразна и помогает как можно лучше выявить художественный замысел. Педагог должен заботиться об удобстве, исходя из возможностей ученика - строения его рук, особенностей пальцев. Например "Венгерские танцы" Брамса, "Снежинки" Цфасмана. Без тщательно продуманной аппликатуры эти произведения не будут исполнены с лёгкостью, и учащиеся не смогут показать свою виртуозность, а, следовательно, и образ не будет раскрыт.

К этому вопросу нужно подходить сугубо индивидуально. В наиболее трудных, ответственных местах педагог должен сам проставлять аппликатуру. Если же ученик проявляет хорошее "аппликатурное чутьё", "приспособляемость", то педагог должен предоставить ему самостоятельно решить, какие брать пальцы, не навязывая своих рецептов. Расставлять аппликатуру нужно не подряд, а в условных местах. Играть всё время одной аппликатурой. Проверка делается в быстром темпе, т.к. один неверный палец может загубить целый пассаж.

Вот что по поводу аппликатуры пишет М. Лонг: "Великий пианист Планте в одно время со мной получил "Поэму" для фортепиано. Я должна была обеспечить первое прослушивание к весьма быстрой дате. Увидев объявление о концерте, Планте написал автору: "Как, наш друг уже приступил к исполнению, а я лишь изучаю аппликатуру!" Это замечание артиста явилось для меня необыкновенным уроком".

Точный подбор позиций, экономных движений, удобной аппликатуры может быть залогом точности содержания музыкального произведения.

ДИНАМИКА И ТЕМП

Наиболее распространённый недостаток ученического исполнения - динамическое однообразие (*om forte* до *mezzo forte*). Редко слышишь *piano*, а о

pianissimo и говорить не приходится. Нужно учащемуся разъяснить, что динамический диапазон в ансамбле никак не уже, а шире, чем при сольной игре. Особенно трудно у ансамблистов получается *pp*, когда за двумя роялями сидят четверо учащихся. Их нужно научить УСЛЫШАТЬ это тончайшее звучание, а потом, прикоснувшись восьмью руками, ОЩУТИТЬ его - *pp*. Не многие учащиеся способны извлечь из инструмента отличное *p*, даже играя соло, а о четырёх исполнителях и говорить не стоит, но делать всё же надо! Нужно необходимое место прежде представить внутри себя "шёпотом", а потом приложить больше старания, слухового контроля, отточенности прикосновения для подобного звучания *na pp. ff* тоже нужно уметь играть. Причём все исполнители должны уметь ощутить и использовать обе руки, услышать всю фактуру и приложить максимум сил для более полноценного, мощного звучания. Как бы *tutti* исполнял оркестр. Подобные места отрабатываются с запасом терпения. Не оставляйте на потом то, чего сейчас хотели добиться в работе. Успех окрыляет учащихся!

Итак: ещё не начав совместного исполнения, партнёры договариваются о том, кто будет показывать вступление, каков будет характер звучания, каким приёмом, какой силы звучности будет начато произведение.

Заблаговременно должен быть определён темп. Общность понимания и чувствования темпа - одно из первых условий ансамбля. Музыка начинается уже в ауттакте и даже в короткие мгновения, ему предшествующие.

СОБЛЮДЕНИЕ РИТМИЧЕСКОГО ПУЛЬСА

Особое место в совместном исполнительстве занимают вопросы, связанные с ритмом. Менее заметные иной раз в сольной игре ритмические недочёты в ансамбле могут резко нарушить целостность впечатления, дезориентировать партнёров и быть причиной "аварий" при публичных выступлениях. Ансамбль требует от участников уверенного, безукоризненного ритма. В ансамбле ритм должен быть коллективным. Каждому музыканту присуще своё ощущение ритма - взаимопонимание и согласие достигаются далеко не сразу. При всей строгости и незыблемости коллективного ритма, он должен быть вполне естественным для каждого участника ансамбля. Воспитание в учениках чувства коллективного ритма - одна из важных задач ансамблевого класса. Работа начинается с устранения индивидуальных недостатков в исполнении партнёров. Может показаться, что уроки фортепианного ансамбля в этом направлении ничем не отличаются от занятий в классе по специальности. Это не совсем так. Отсутствие ритмической устойчивости часто связано со свойственной начинающему пианисту тенденцией к ускорению. Обычно это происходит при нарастании силы звучности - эмоциональное возбуждение учащает ритмический "пульс", или в стремительных пассажах, когда неопытному пианисту начинает казаться, что он скользит по наклонной плоскости, а также в сложных для исполнителя местах. Технические трудности вызывают желание возможно скорее "проскользнуть" опасные такты. При объединении в дуэте двух пианистов, страдающих таким недостатком, "минус на минус" не даёт, к сожалению, "плюса". Каждый из пианистов ускоряет

движение, подталкивает партнёра. И тогда возникшее *accelerando* развивается с неумолимостью цепной реакции и приводит партнёров к неизбежной катастрофе. Например: "Русская" (из балета "Петрушка") Стравинского, где шестнадцатые в первых партиях первого и второго фортепиано при ускорении могут привести к тому, что дальнейшая мелодия пляски будет звучать уже в другом темпе, скороговоркой.

Ещё пример: "Вальс" (из музыки к драме М. Лермонтова "Маскарад") Хачатуряна, когда маленькие учащиеся, увлечшись музыкой, "летят" к кульминации каждого предложения, делают ускорение - и это приводит к катастрофе! Нужно устранять подобные дефекты. Но, как говорится, нет худа без добра! Свойственный обоим партнёрам недостаток в ансамблевой игре становится сразу же заметным для исполнителей, что, конечно, облегчает педагогу его задачу. Если же этот недостаток присущ одному из участников, то второй оказывается верным союзником и помощником преподавателя. Таким образом, в совместных занятиях ансамблем возникает благоприятная возможность для исправления не только общих, но и индивидуальных погрешностей. Педагог этим умело должен воспользоваться. Специальная задача ансамблевых классов - воспитание ощущения коллективного ритма - необходимого качества артистичного ансамблевого исполнения. Она может быть решена только путём настойчивого изучения разнохарактерных произведений и систематического развития всестороннего контакта партнёров в процессе игры. Следует подчеркнуть, что допустимая на первом этапе некоторая схематизация ритма, в дальнейшем категорически неприемлема: ритм должен быть живым, чётким, выразительным. Особенно в таких произведениях как "Марш" (из оперы "Любовь к трём апельсинам") С. Прокофьева, "Танец с саблями" (из балета "Гаянэ") А. Хачатуряна, "Девчонки и мальчишки" Островского и др.

Художественная игра, конечно, требует ритмического единства мелодии и сопровождения, но единства по большей части сложного, диалектического, единства противоречий. В ритмическом потоке музыки мелодия (которую чаще проводит первая партия в ансамбле) и сопровождение (вторая партия) сплошь и рядом играют роли как бы положительного и отрицательного электричества, выступают, если так можно выразиться, как явления с противоположными ритмическими знаками. Мелодия влечёт музыку вперёд к кульминационному пункту, аккомпанемент оттягивает её назад, отстаивает метрическую мерность движения. Сдерживаемый конфликт двух противоположающихся "тяготений", непрестанно ощущаемый подводный "спор" между ними и есть то, что придаёт ритму жизненность, "пружинность", силу воздействия. Это одна из форм того внутреннего противоречия, без которого нет ни ритма, ни музыки, ни жизни. Именно в подобном конфликте "секрет" исполнения многих кантиленных произведений. То же, думается, имел в виду Ф. Шопен, требуя, чтобы *rubato* первой партии (или правой руки) сочеталось с капельмейстерски точным соблюдением метра в левой руке. Чем упорнее ритмическое сопротивление аккомпанемента, тем больше распаляется энергия мелодического тяготения. Вот почему художественное исполнение требует действенного участия обоих ритмических начал и, возможно,

большей силы каждого. Устраните или ослабьте любое из них - и вместо ритмически живой и впечатляющей игры получается либо ремесленное, либо дилетантское исполнение, сухая схема, труп музыки или бесформенная и беспомощная любительщина.

Резюмируя эту главу, позволю себе повторить слова А. Готлиба: "Ритм большого артиста строится как бы на непрестанной борьбе двух тенденций - метросозидающей (равномерная пульсация) и метроразрушающей (эмоциональная динамика). "Соблюдение" или, наоборот, "нарушение" метра воздействует тем сильнее, тем ярче тем "пружиннее", чем больше ощущается при этом сила сопротивления обузданной или прерванной тенденции. Исполнитель, которому такое соблюдение ничего не стоит, сам в искусстве ничего не представляет".

РАБОТА НАД ЗВУКОМ

Работа над звуком в ансамбле связана со слуховым контролем. По существу, работа над произведением начинается именно с работы над звуком, а всё предшествующее было как бы фундаментом для неё. Для ансамблиста сила, беглость, ловкость - не абсолютные качества, а важнейшие компоненты художественного исполнения. Работа над звуком есть самая трудная работа, т. к. она связана со слуховыми и душевными качествами ученика. Овладение звуком есть первая и важнейшая задача среди других, которая должна разрешаться пианистом-ансамблистом, ибо звук есть сама материя музыки. Мелодия - душа музыки. Её раньше всего нужно услышать в кантиленном произведении, уметь петь, строить фразу на одном дыхании. Здесь первостепенное значение имеет развитие внутреннего слуха ученика. Нужно научить ребёнка петь на инструменте, а не проговаривать мелодию механически. Если ученик не может голосом спеть мелодию своей партии — значит он её не слышит. Исполнение мелодии в произведениях различного стиля требует разных приёмов звукоизвлечения. Характер звучания мелодии, тембр звука зависят не только от искусства фразировки, которую умело делает каждый ансамблист, здесь важно звучание сопровождения, соотношения мелодии и аккомпанемента, глубина баса, педализация и т.д.

Многое в окраске мелодии зависит от того, какая рука исполняет её, т.е. какой регистр на фортепиано занимает первый план, даёт основной колорит звучания, а какой выступает в качестве звуковой тени главной партии. В нахождении их ярко сказывается сила звуковой фантазии пианиста-ансамблиста, богатство его слухового воображения, деятельности которого в этой области открывается безграничный простор. По глубокому, убеждению одним из главных ключей к овладению ансамблевым произведением, является изучение, "постижение" его фактуры. Фактура - способ изложения музыкального материала.

Девизом в работе педагога должно быть следующее положение: фактура даёт образ, образ подсказывает звуковое решение, а звуковое решение толкает на поиски технических приёмов, наиболее рациональной технологии. Специфика слухового восприятия в ансамблевой работе у ребёнка постепенно развивается - этим нужно заниматься на всём

протяжении его обучения в ансамбле, добиваясь улучшения слухового контроля и певучести звука из урока в урок. Как со специалистами-пианистами, так и с ансамблистами в начале работы над произведением важно отметить целое, понять форму и характер произведения. Для этого нужно, прежде всего, ознакомить учащихся с данным произведением. Если это хорошо известные песенки (репертуар младших классов), такие как: "Девчонки и мальчишки" Островского, или "Антошка" Шаинского для одного фортепиано в 4 руки и деревянными ложками, то педагог может сам петь мелодию песни и исполнять вторую партию (в ансамблях учащихся младших классов чаще всего мелодию ведёт первая партия, а вторая исполняет аккомпанемент). Если же это сложные произведения, такие как: "Венгерские танцы" Брамса, "Танец с саблями", "Вальс" (к "Маскараду") Хачатуряна или "Снежинки", "Лирический вальс" Цфасмана - их можно послушать в исполнении оркестра в грамзаписи. Прослушав произведение и ознакомившись с ним, можно говорить о фактуре, образе, форме, обратить внимание учащихся на общую кульминацию произведения, имея ноты в руках, а потом приступить к работе над этим произведением с каждым исполнителем.

Работу над звуком, связывая её с образом, также нужно проводить с каждым учеником отдельно и, только добившись желаемого, можно переходить к работе вместе. При соединении исполнителей в ансамбле, работа над звуком всплывает вновь, т.к. теперь нужно будет постараться сделать так, чтобы слышание звука, прикосновение к инструменту, интонирование, видение линии, форма и т.д. - всё было едино и одинаково. Пример: "Вальс" (из музыки к драме Лермонтова "Маскарад") Хачатуряна - прикосновение впервой партии в мелодии вальса должно повториться в интонации второй партии. Это невероятно трудно (если дети разные), но необходимо. Над этим нужно работать, повторяя эти такты вновь и вновь. Вслушиваться в исполнение и добиваться, чтобы повторение звучало как впервые услышанная интонация вальса. Так прорабатываются все места ансамбля, о чём говорится при разборе этого произведения.

6. ЧТЕНИЕ НОТ С ЛИСТА В АНСАМБЛЕ

Занимаясь в классе ансамбля, нужно особое внимание уделить работе по приобретению навыка чтения нот с листа. Заниматься этим нужно с первых уроков. Для этого можно использовать самые лёгкие произведения, такие как: "Ёлочка", "Полька", "Птичка", постепенно усложняя репертуар. Чем короче произведение, тем кропотливее должна проводиться работа по "читке". Дети с удовольствием читают с листа симфонии Гайдна, Чайковского, Бетховена и пр. Это необходимо для развития будущего музыканта-специалиста или ансамблиста. При чтении нот с листа желательно выполнять те художественные задачи, которые намечены композитором в ансамблевом произведении. Темп при этом нужно брать приемлемый для всех участников ансамбля (равняться по

слабому ученику). Читая с листа, можно брать отдельные простые кусочки из более трудных ансамблевых произведений, это тоже принесёт пользу в накоплении ансамблевого багажа. Даже если ученики в дальнейшем не станут музыкантами-профессионалами, то работа по чтению нот с листа расширит их музыкальный кругозор и оставит неизгладимый след в их музыкальном развитии, поэтому для этой работы можно и нужно использовать прекрасное наследие прошлого - произведения Глазунова, Глинки, Грига, Брамса и других композиторов. Об этом я упоминала в своей работе "Первые уроки фортепианного ансамбля".

7. ПОДГОТОВКА К КОНЦЕРТНОМУ ВЫСТУПЛЕНИЮ

Последний этап работы - подготовка ансамбля к концертному выступлению. Ф. Лист очень любил эти занятия и называл их исходящими из "воли к форме". Неопытные педагоги предпочитают учить лишь чисто технически, а потом сразу просят играть в полную силу своих исполнительских возможностей - в большом темпе, с предельной отдачей в смысле проявления темперамента, импульсивности и энергии. Этот способ действительно очень важен в качестве заключительного этапа работы над произведением. Однако этот момент необходимо подготовить настойчивыми занятиями, в которых внимание каждого ансамблиста будет направлено на максимально правдивую, естественную, разнообразную и вместе с тем точную передачу всех деталей авторской артикуляции, динамики. Мельчайшие оттенки эмоциональной красочной палитры композитора, зафиксированные им в нотах, также нельзя упускать. При таком способе занятий они обязательно учитываются и, благодаря многократному повтору под контролем слухового внимания, вписываются в художественное сознание исполнителя. Здесь ансамблисты подчиняются лишь собственной "формирующей воле" - свободно проявляющемуся артистическому чувству, не противоречащему авторской идее произведения. Эта свобода исполнения только тогда принесёт зрелые художественные плоды, когда предшествующая работа, исходящая из "воли к форме", проводилась достаточно интенсивно и целенаправленно. При этом нужно помнить, что искусство - не что иное, как чувство. Во время подготовки к концертному выступлению ансамблисты должны быть внимательными, сосредоточенными, спокойными. Ведь не секрет, что иные учащиеся ведут себя на сцене, как "всадник без головы». В воспитании исполнительской воли многое зависит от предварительной работы, которую проводит педагог с каждым отдельно, работая над его партией. Поэтому преподавателю нужно направлять и контролировать работу учащихся. Сначала нужно учить то, что сложно и не выходит, а затем то, что уже получается. Ученики должны научиться целенаправленно работать дома. В этот ответственный момент педагогу нельзя забрасывать работу над техникой, звуком, формой и т.д., иначе игра ухудшается, теряет свою объёмность, выразительность.

Особое внимание партнёров нужно обратить на трудные места в смысле ансамбля, где нужно быть особо внимательным к синхронности взятия и

снятия звука, передачи мелодии от партнёра к партнёру и т.д., где может нарушиться ансамблевая нить, отработать кульминацию, в которой всё нужно выстроить и выслушать, все места, которые исполняются на *piano*, где нужно внимательно вслушаться в структуру написанного текста и сделать так, чтобы ансамблисты, играющие в четыре или восемь рук, добились настоящего *piano* в своей игре. Чем ближе момент концертного выступления, тем внимательнее и целенаправленнее должна проводиться работа, где всё должно быть подчинено раскрытию художественного образа. Для своих учащихся я предлагаю следующий лозунг: "В домашней работе следует: разуму быть щедрым, чувству экономным, а слуху - беспощадным" (Н. Перельман).

Переутомление приводит к неудачным концертным выступлениям, что, в свою очередь, плохо влияет на развитие артистических способностей ученика. Обо всём этом приходится помнить педагогу. В этот ответственный период нельзя ансамблистам заниматься бесплодным проигрыванием произведений, пройденных раньше, бесполезно играть их в настоящем темпе, не работая над деталями, - от этого они только блекнут. Лишь новое "мучение" над фактурой, освежение её в мозгу и пальцах дают настоящее исполнение. При повторении пройденных произведений нужно учить их так, будто видишь их в первый раз: вновь обдумать замысел, приёмы звукоизвлечения, заново "пережить" фактуру. Встреча с играным произведением вообще происходит на новом уровне: ведь сам человек-исполнитель меняется со временем, меняется его ощущение в музыке, да ещё и исполняет он это произведение не один, а в ансамбле. Иногда бывает очень полезно записать игру ансамблистов на магнитофон и прослушать. Порой, кажется, что играешь на пределе, а послушаешь - звучит блекло. Перед выступлением каждый учащийся из ансамбля получает свои наставления. Одному говоришь: "Не играй бледно", другому: "Не будь благодушным", третьему: "Неси мысль раньше музыки". А для всех участников ансамбля говорю: "Избавьтесь на сцене от вашей застенчивости, освободитесь от всего, что мешает творить музыку! Играйте ярко, с удовольствием!"

Я убеждена, что лицо ансамблистов должно отражать содержание не только больших эпизодов, но и малейшие сдвиги в настроении. Нужно обращать большое внимание на эмоциональное раскрепощение учеников, их самочувствие и поведение на эстраде. Житейский совет: ничем себя не травмировать перед выступлением, стараться не отвлекаться эмоционально. В этот период нужно: "Кипеть, гореть и погасать, и вновь гореть - и снова стыть" (А. Некрасов). Разрешаю брать с собой ноты, их вид успокаивает, подобно старым друзьям.

Нужно помнить, что хорошие выступления не бывают случайными - нельзя вдруг сыграть и блеснуть, а вот плохие выступления чаще всего случайны. Надо верить в себя каждому исполнителю и помнить, что вы на сцене не одиноки. Педагогам нужно стараться, чтобы ученики ощущали себя создателями произведения в момент передачи художественного образа. Г. Коган писал: "Художественное исполнение должно отражать не только личность автора, но и личность исполнителей, их чувства, воображение. Настоящий артист должен не выполнять нюансы, а воссоздавать

произведение, творить его заново, ощущать себя в этот момент как бы его автором, действуя по вдохновению, а не по предписанию".

Важно, чтобы исполнение музыкантов доходило до сердец и трогало душу. Чем чаще ансамблисты будут выступать в концертах, тем свободнее они будут чувствовать себя на эстраде и тем обширнее будет их репертуар. После концерта педагог обязательно должен проанализировать в целом выступление всего коллектива и отдельно каждого исполнителя. К следующему их выходу на сцену преподавателю надо постараться найти нужное направление в работе, чтобы избавиться от недостатков каждого исполнителя и всего состава, найти нужные слова-заклинания для каждого ансамблиста при выходе на эстраду. Выученные произведения, обыгранные в концертах, не забывать, а повторять, шлифовать, исполнять вновь на сцене. Таким образом, за годы учёбы

школе, у учеников наберётся прекрасный репертуар ансамблевой музыки. Ведь дети очень любят играть в ансамбле! Они быстрее развиваются музыкально, эмоционально, технически и интеллектуально. Когда учащиеся получают удовлетворение от совместно выполненной художественной работы, взаимной поддержки - можно считать, что занятия в классе ансамбля дали принципиально важный результат. Пусть исполнение при этом далеко от совершенства — это не должно смущать педагога, всё можно ещё выправить дальнейшей работой. Ценно другое - преодолён рубеж, разделяющий солиста и ансамблиста, пианист почувствовал своеобразие совместного исполнительства и интерес к нему.

8. МЕТОДИКА РАБОТЫ НАД АНСАМБЛЕМ

МЛАДШИЕ КЛАССЫ

М. Глинка, "Жаворонок", переложение Н. Голубовской для фортепиано в 4 руки.

Этот ансамбль можно дать учащимся 2-3 класса. Первую партию следует поручить ученику музыкальному, который бы тонко почувствовал мелодию этой песни. Вторую же партию нужно отдать ученику, который справится с данной фактурой сопровождения (баси арпеджио) и умеющему достаточно хорошо пользоваться педалью. Прежде всего, учащихся нужно ознакомить с этим произведением. Это известная песня на стихи Кукольника:

"Между небом и землёй песня раздаётся

Неисходною струёй громче, громче льётся..."

Можно это произведение детям спеть в сопровождении второй партии. Учащимся этот ансамбль нравится, т.к. мелодия в нём очень выразительна, исполняется в разных регистрах, а красивое сопровождение (да ещё и педаль), дают почувствовать им себя настоящими исполнителями, взрослыми музыкантами. Знакомясь с этим произведением, глядя в ноты, слушая музыку, мы с детьми сразу определяем характер произведения, форму, фактуру, находим грани вступления и заключения, намечаем кульминацию этого произведения (пятое предложение). Обращаем внимание на то, что вступление и заключение

звучат на октаву выше - то напоминает пение жаворонка, высоко летящего в небе и звонко поющего свою песню.

Сначала с каждым исполнителем нужно отработать свою партию (каждый исполнитель должен владеть ею в совершенстве) и только потом приступать к совместному изучению.

РАБОТА НАД ПЕРВОЙ ПАРТИЕЙ

Говоря об образе с учеником, сразу нужно решать звуковые задачи. Мелодия первой партии должна звучать звонко, радостно, ясно, как пение этой птицы. Её нужно исполнять ритмично, хорошим ощущением кончика пальца и в то же время очень пластичной рукой, нежно и напевно. Первые интонации вступления начинаются со слабой доли. Поэтому нужно хорошо почувствовать вершину каждой интонации — это звук "фа" - и постараться соединить эти интонации в одну большую линию, прийти к вершине вступления - четвёртой фразе (сначала - интонация, потом фраза и потом - целиком всё вступление). Я детям говорю, что жаворонок в своей распевке готовится взять самую высокую ноту вступления - звук "ми" в четвёртой фразе. В конце каждой интонации рука исполнителя-ансамблиста должна брать лёгкое дыхание - готовится к пению.

Слуховой контроль должен быть в напряжении, т. к. каждое начало и окончание этих интонаций нужно облегчить. Левая и правая рука должны одинаково исполнять мелодию - качество звука, точность интонации, ровность линии и цельность мысли (в данном случае нужно помнить высказывание о том, что у пианиста должно быть две правых руки). Затем начинается сама песня, мелодия проста, но выразительна. Первая фраза состоит из двух тактов с ясно выраженной вершиной (каждый второй такт интонации). Педагогу нужно обратить внимание учащихся на то, чтобы две интонации исполнитель научился играть, как бы продолжая мысль, чтобы из двух фраз сложить одно предложение с вершиной в четвёртом такте. Второе предложение звучит на октаву выше, что говорит о новой тембровой окраске, поэтому мелодия должна звучать по-новому: более звонко, радостно, солнечно и ясно.

Во втором предложении появляется ритмическая сложность - окончание второго предложения, где руки должны играть синхронно и ритмично. Слушая длинно звучащий звук, шестнадцатые должны быть продолжением мелодии, как бы певец исполнял их голосом. Окончание второго предложения нужно поучить приёмами, выделяя левую руку, как ведущую, правую подстраивать к левой. Поучить одну левую руку, играя в разных регистрах инструмента, добиться качественного звучания мелодии, и только потом играть, как написано, но быть очень внимательным и волевым, т. к. исполнение этого места для малышей представляет некоторую трудность для синхронности обеих рук. Точно также нужно поучить и предкульминационную интонацию. Особое внимание в работе с учащимися над первой партией нужно обратить на качество звучания мелодии, ровность мелодической линии, ясность и гибкость фразировки, на форму и тембровую окраску звучания. В работе с маленькими ансамблистами нужно обратить

внимание на их умение завершать каждую фразу, дослушивать её. Заключение — это то же вступление, но по динамике оно менее яркое, будто мы прощаемся с жаворонком, который улетает, удаляется от нас.

РАБОТА НАД ВТОРОЙ ПАРТИЕЙ

В работе над второй партией нужно обратить внимание на трудные места во вступлении и заключении (терции правой руки). Прежде нужно изменить аппликатуру для исполнителя, хотя подход должен быть индивидуальным (своим учащимся в терциях я выставляю 1-3 и 2-4 пальцы). Обратить внимание на штрих. Обязательно нужно следовать точному выполнению лиг, т. к. эти интонации совпадают с интонациями мелодии первой партии. Оба исполнителя в этот момент будут брать лёгкое дыхание рукой, что обязательно в ансамблевой игре. Учащемуся следует поучить вторую партию аккордами, чтобы лучше услышать гармонический фон и проверить аппликатуру правой руки. Фразировка также обязательна для второй партии. Она аналогична первой партии. После аккордовой игры нужно отработать каждую фразу, обращая внимание на то, чтобы бас служил опорой для мелодии первой партии, а правая рука второй партии как бы заполняла ясно и выразительно льющуюся мелодию, устойчиво поддерживаемую басом. При работе с детьми я использую идею высказывания Листовой о том, что исполнение партий должно представиться как слои: мелодия — это верхний слой, бас — это нижний, фон - прослойка (пирога).

Фигурации в правой руке нужно исполнять ровно и тихо, слушая мелодию и бас. Разучивая вторую партию, особое внимание необходимо уделить педали (в данном произведении берётся прямая педаль - на "раз-два", на "три" - снимается). Работая над каждой фразой, мелодию можно напевать или наигрывать на инструменте. Но это делается, когда учащийся свободно ориентируется в тексте. После тщательной отработки каждой партии можно приступать к соединению исполнителей. Работу нужно проводить терпеливо, от фразочки к фразочке, добиваясь хорошего ансамбля.

Занимаясь с двумя исполнителями, следует отметить особо важные ансамблевые места, где потребуются максимум внимания и воли, концентрации слуха. В данном произведении — это места во втором предложении, вступление и заключение. Особое внимание педагогу следует обратить на динамику: в этом произведении обязательно должно присутствовать качественное *p*, всё должно звучать светло и нежно. Поскольку в ансамбле всё должно общим: и фразировка, и ритм, и динамика, и форма и т. д., над этим нужно проводить работу даже в концертные дни. Важно, чтобы дети (учитывая индивидуальность каждого) могли прочувствовать и передать образ, в нужном темпе начать произведение (темп даёт вторая партия), чтобы вторая партия умело подстроила

аккомпанемент к ясно звучащей мелодии, а исполнители одновременно почувствовали вершину вступления и на выдохе, замирая, заканчивали - лёгкое дыхание при интонировании должно быть одинаково у обоих. Во время работы с двумя учениками нужно стараться не проходить мимо ансамблевых

неточностей, отрабатывать всё в каждой фразе и не откладывать на потом. Исполнителей-ансамблистов обязательно нужно готовить к концертным выступлениям (глава "Концертные выступления учащихся"), объяснить им, как выходить на сцену, как сидеть за роялем, как раскланиваться в конце выступления. Хочу добавить одно: что даже после удачных выступлений детей, не оставляйте кропотливой работы над ансамблем, иначе сотрутся грани, померкнут краски и всё увянет!

СТАРШИЕ КЛАССЫ

А. Хачатурян, "Вальс" (из музыки к драме М. Лермонтова "Маскарад"), переложение А. Кондратьева для фортепиано в 4 руки.

Этот ансамбль, как и любой другой нужно начать с разбора текста каждым исполнителем. Подбирая пару, необходимо учесть, что в первой партии больше моментов, где от исполнителя потребуются тонкое, проникновенное и лёгкое звучание. Вторая же партия сложна фактурой изложения, особенно когда в первой части мелодия вальса звучит в аккордовом изложении.

ВСТУПЛЕНИЕ

ПЕРВАЯ ПАРТИЯ

Вальс начинается с праздничного вступления, которое как бы рисует картину бала. Играет оркестр, а первая партия передаёт звучание колокольчиков; потому все интонации должны звучать звонко и ярко, крепкими и собранными пальчиками. Фразировку выполнять обязательно! Нужно помнить, что мелодию ведёт вторая партия - соло контрабасов в сопровождении оркестра.

Во вступлении всего три фразы. Начинать нужно торжественно, идти к третьей фразе (кульминации) и двумя тактами сделать *diminuendo* для того, чтобы после торжественности и блеска на балу, уступить место лёгкой и юной мелодии вальса. В первой и второй фразах вступления вершиной является третий такт. Завершать нужно каждое построение фразы, но *f* почти всё время присутствует. Кульминация вступления - третья фраза. Её исполняет весь оркестр без солирующего инструмента, очень празднично и торжественно. Первая часть этой фразы звучит пышно, громко, слаженно, а вторую половину исполняет только вторая партия (как бы теряя силу и уступая место новой изящной мелодии вальса). Всё вступление должно прозвучать, как одно целое построение.

ВТОРАЯ ПАРТИЯ

Особое внимание нужно обратить на качество звучания мелодии, её ведут контрабасы, мелодию нужно исполнять связно, сочным звуком, поддерживая октавным сопровождением, фразируя. Особую мощь придают басы, которые не должны передерживаться пальцами (особо нужно опереть 5 палец левой руки), их ведение тоже необходимо подчинить строению

фразы. "Аккорды — это "прослойка пирога" (высказывание Листовой). Их нужно вложить в звучание мелодии и баса, причём исполнять как аккомпанемент вальса, облегчая третью долю. Поучить можно отдельно басы и аккорды (в аккордах ощутить вальсовость аккомпанемента), потом только исполнять, как написано, с мелодией. Обязательно нужно отработать педаль со второй партией (брать на "раз" и на "три" снимать, педаль "прямая"). Разучивая вступление с двумя исполнителями, нужно обязательно делать небольшую цезуру руками в конце каждой фразы, беря дыхание перед следующей. Нет необходимости договариваться, как начать вместе играть, т. к. начинает исполнять мелодию вторая партия, а первая - вступает в том же темпе. Сложность возникает в третьей фразе, где оркестр исполняет аккорды, которые нужно брать синхронно. Для этого обоим исполнителям необходимо сосредоточить волю, внимание и слух, отдельно отрепетировать это место, чтобы лучше чувствовать друг друга.

Главное, во вступлении - передать пышность и праздничность бала!

ПЕРВАЯ ЧАСТЬ

Первая часть вальса строится на переключке мелодии, которая проводится в первой и второй партиях поочередно. Играть эти интонации нужно без "шва", как единое сквозное развитие мысли. Каждый исполнитель должен отработать точность прикосновения к инструменту (качество звука, штрих), ведение линии и строение мысли. Даже если прикосновение к инструменту у исполнителей разное, нужно постараться, чтобы всё исполнялось безукоризненно одинаково. Это достигается путём концентрации внимания, воли, слуха и неоднократного повторения строения.

Начинается вальс на *p*, очень тихо, легко и юно! Каждый длинный звук - окончание мотива - нужно дослушать. Строение мотива - два такта. Первую партию мелодии исполняет флейта, вторую партию исполняет кларнет.

Строение первого предложения: 2 такта + 2 такта + 4 такта. Развивая мысль в первом предложении, нужно перейти ко второму. Фактура второго предложения изменилась - появляется насыщенная гармония. Интонации сохранили свою структуру - мотивы строятся по два такта. Нужно их точно исполнить и не забыть о продолжении линии, динамике, движении к третьему предложению, которое является кульминацией первого раздела вальса. Во втором предложении второй партии - обратить внимание на вальсообразный аккомпанемент (ощутить бас, подстроить аккорды, третью долю облегчить), фразировать обязательно!

Мелодия вальса в третьем предложении звучит и в первой, и во второй партиях, в разных регистрах. Это ведение мелодии нужно учить отдельно каждому ансамблисту, а потом, играя вместе, добиться синхронного звучания обеих партий. Начинать интонации нужно с замаха и опоры на сильную долю. Окончание мотива звучит тише, и завершает его звучание колокольчиков — это звуки "ля-диез" второй и третьей октавы (исполняются 1 и 5 пальцами правой руки). Работая над звуком в этом предложении, нужно помнить, что мелодию нужно играть напевно, а колокольчики звучат остро и ярко!

Опускаясь вниз после кульминации, мелодия вальса как бы теряет свою яркость и праздничность, становится более грустной и нежной! Мелодия секвенционно идёт вниз, интонации начинаются с опоры и тают к концу, с каждым разом звучат тише и тише, возвращаясь к *p*. В этом месте второй партии нужно слышать длинный звук в правой руке, подтверждающий начало интонации, и басы. Бас и длинный звук мелодии составляют терцию, а на фоне этих двух голосов идет вальсовый, аккордовый аккомпанемент. По окончании первого раздела звучит связка, которую исполняет первая партия. Эта мелодия передаёт радость, восторг и, одновременно, некоторую растерянность при первом появлении юного создания на балу. Поэтому лиги между первым-вторым звуками во втором такте, первым-вторым и пятым-шестым - в четвёртом такте, должны звучать ласково и изящно. А также нужно не забыть о кокетстве - третьей доле последнего такта перед вторым проведением той же мелодии вальса, только в более насыщенном изложении (фактура уплотняется).

Особо ответственное ансамблевое место — это трель в левой руке и её завершение. Здесь нужны концентрация внимания, воля, слуховой контроль и отличное ансамблевое звучание - синхронность окончания (28 такт от начала мелодии вальса) и начала нового раздела (29 такт) - хрестоматийное место проверки на ансамблевую прочность.

Во втором периоде первой части следует работать над синхронностью исполнения только мелодии вальса первой и второй партиями - учить по мотивам, добиваться общего ритма, интонационной точности, единства мысли, одновременного подхода к кульминации. А потом добавить басы и аккорды вальсового аккомпанемента. Педаль остаётся прямой. Особое внимание нужно обратить на дыхание рук у обоих партнёров (дышать в конце каждого мотива - лёгкое снятие рук). Единственное изменение в окончании второго периода — это связка. Она короче, и в ней изменён интонационный план (лиги, *legato*, *marcato* и т. д.). Нужно все исполнять внятно, точно проговаривать каждый слог.

Второй раздел первой части — это как бы присутствие старшего поколения на балу. Они более спокойны, горды, уверены и воспринимают этот бал обыденно, без восторга. Здесь в мелодии вальса нет той порывистости, лёгкости и восторженности - он звучит более зрело (мысль строится по четыре такта). Мелодия исполняется глубоко и важно, на/ Кульминация фразы в каждом третьем такте. Ритм обострён! В работе над мелодией нужно отдельно отработать правые руки обоих партнёров, чтобы появился общий ритм у обоих исполнителей (как бы играл один). Следует обратить внимание на первую шестнадцатую и последующую восьмую (конечно же, первую нотку нужно играть остро, а вторую - нараспев). Концы фраз исполняются тише. Мелодическую линию в первой партии ведёт кларнет, а во второй - гобой, который звучит мягко и благородно. Теперь в первой партии появился вальсирующий аккордовый аккомпанемент, но он играется более отточено и активней, чем в первом разделе, т.к. над каждым аккордом стоит акцент. Во второй партии фразу строят басы. Вторая фраза служит продолжением первой, третья фраза, имея такое же строение, звучит ярче, четвёртая - ещё ярче, и завершается эта часть пятой - торжественной,

кульминационной фразой, где обе партии в октаву проводят мелодию и заканчивают её аккордами (первая партия) на фоне трели (вторая партия). Это место требует особого ансамблевого чутья, внимания, воли и большой слаженности в игре. Оно подготавливает третий раздел первой части.

В третьем разделе мелодия в аккордовом и октавном изложении звучит во второй партии (в оркестре её исполняют контрабасы). Здесь нужно особо тщательно продумать аппликатуру (октавы и аккорды должны звучать *legato*), фразируя, сохранить лёгкое дыхание в конце фраз обеих партий. Басы левой рукой брать с особой опорой, выделяя пятый палец. Первая партия в этом месте исполняет аккордовый аккомпанемент (звон колоколов в оркестре). Здесь нужно очень выпукло фразировать первую партию, обязательно "дышать" и вести всё к кульминации совместно со второй партией. Педаль сохраняется (как в первом разделе). Этот раздел является кульминацией всей I части, поэтому его нужно исполнять очень ярко (как оркестр играл бы во всю силу!). 20 такт второй партии (от начала исполнения мелодии в октавном и аккордовом изложении) требует особого ансамблевого внимания. Сначала нужно поработать с первой партией - ученик должен выучить её каждой рукой отдельно, только потом - двумя руками. Обратит внимание на то, что это место ещё раз повторяется - в третьей части, но с акцентом на каждом аккорде, на каждой доле (более ярко и торжественно). В этом месте особое внимание надо обратить на ритм и слаженность игры обоих партнёров. Первый раздел вальса заканчивается празднично и ярко.

ВТОРАЯ ЧАСТЬ (СЕРЕДИНА)

Вторая часть вальса — это торжественная мазурка. Само слово "мазурка" говорит о характере исполнения этой музыки. Она начинается со вступления, которое исполняет оркестр *tutti* (аккордовое изложение в первой и второй партиях) на *ff*. Первая фраза звучит ярко, динамично. Играть её нужно целиком (четыре такта), кульминация этой фразы - третий такт. Вторая фраза вступления звучит неожиданно *p* в исполнении второй партии. Её нужно исполнить цельно (четыре такта), с кульминацией в третьем такте. Форшлаг в басах и аккордах как бы изображает постукивание танцующих шпорами.

Мелодию мазурки ведут флейты. Она излагается в первой партии в терцию (правой и левой руками). Строение первого предложения (восемь тактов) имеет два образа: первый - подтянутый, галантный, танцующий; второй - нежный, ласковый и покорный, чуть кокетливый. В первой половине первого предложения терции как бы рвутся и взлетают вверх, во второй половине этот порыв успокаивается нежными ниспадающими интонациями, которые нужно играть напевно. Необходимо обратить особое внимание на выполнение штриха в этом месте во всем предложении. Точное его исполнение придаёт музыке особую прелесть, лёгкость и изящество! Четыре раза проводит композитор эту мелодию в мазурке. Каждый раз её звучность усиливается, в четвёртом проведении мазурка звучит пышно и блестяще! Это место является кульминацией середины. Поскольку начало всех предложений совершенно одинаково, это не составляет никаких трудностей для

исполнителя, только нужно играть, чуть поддерживая темп. А вот на окончания предложений в первой и второй партиях, учащимся следует обратить особое внимание. Окончание первого предложения — это изогнутые интонации, короткие лиги, говорящие о смятении чувств танцующих, об их неуверенности. Окончание второго предложения звучит стремительно, остро, целенаправленно с возвратом к доминанте. В этом окончании нужно помнить, что здесь как бы две точки: одна во второй партии на счёт "два" и в первой партии на счёт "три". В 16 такте (от начала мазурки) нужно быть очень внимательным — это сложное ансамблевое место: после акцентов на второй и третьей долях нужно следующую фразу начать вместе, не натываясь, и одинаково строить фразу. Окончание второго предложения должно звучать очень легко (*staccato* с хорошим ощущением кончика пальцев), ярко и блестяще. Во втором предложении отдельно нужно обратить внимание партнёров на 13 такт (от начала мазурки), где необходимо слышать интервальное соотношение голосов первой и второй партий и соблюдать точное выполнение штриха. Это место нужно тщательно интонационно проработать, вслушиваясь в нить, возвращаясь к нему вновь и вновь, пока не появится уверенность в исполнении. Обязательно ощутить вершину этого мотива - 14 такт.

ВТОРАЯ ПАРТИЯ

Исполнителю второй партии нужно хорошо опереть бас, услышать (но не передержать!) и относительно него строить фразы, т.к. бас является опорой для мелодии. Правой рукой остро и ритмично вести мелодию мазурки и слышать длинный звук, взятый 5 пальцем (правую руку нужно поучить отдельно). Вторую половину первого предложения нужно исполнить более лирично, бас будет мягким, а аккорды правой потеряют блеск и зазвучат нежно и ласково (вальсовый аккомпанемент).

Педалять брать сухо и коротко (подчеркивая первую долю), чтобы не смазать ритмический рисунок правой руки второй партии, и не "замазать" блеск и остроту звучания терций в первой партии. Ведь главное — это характер!

ТРЕТЬЯ ЧАСТЬ

Звучит прежняя мелодия вальса, мелодия первой части, но исполнять её надо очень тихо *p* на левой педали, как воспоминание. Интонации, ведение линии, прикосновение, форма - всё сохранилось, только ушло куда-то. Это *p* нужно тщательно отработать. Лишь только со второй половины второго предложения нужно сделать усиление звука и кульминацию уже исполнять *f*

Всю звучность и работу обеих партий нужно повторить. Строем третьей части — это первая часть, с той же кульминацией и той же художественной и технической задачей: заканчивается вальс ярко и празднично. Окончив вальс, нужно дослушать последние звуки первой и второй партий, соединив их в один аккорд и вместе снять руки.

Это произведение очень нравится учащимся. Музыка вальса поднимает настроение и создаёт атмосферу праздника. Для любого концерта этот ансамбль будет украшением.

РЕПЕРТУАРНЫЙ СПИСОК

МЛАДШИЕ КЛАССЫ

1. "Санта-Лючия", итальянская народная песня, для фортепиано в 4 руки.
2. Аренский А. "Вальс" (соч. 34, №4.) для фортепиано в 4 руки.
3. Аренский А. "Журавль", для фортепиано в 4 руки.
4. Асафьев Б. "Вальс" (из балета "Бахчисарайский фонтан"), для фортепиано в 4 руки.
5. Бах И.-С. "Рондо" (из Концерта /Соль мажор/ для фортепиано с оркестром) для двух фортепиано в 4 руки.
6. Бах И.-С. "Шутка", для фортепиано в 4 руки.
7. Березняк А. (сост.) "Первые шаги" (сб.), "Ёлочка", "Птичка", "Тень-тень", "Ходила младёшенька...", "Не летай соловей", "Камаринская", "Полька", "Игра в перегонки", "Славься", для фортепиано в 4 руки.
8. Бетховен Л. "Марш" (из музыки к пьесе "Афинские развалины"), "Немецкие танцы", для фортепиано в 4 руки.
9. Бизе Ж. "Болеро" (из оперы "Кармен"), для фортепиано в 4 руки.
10. Блантер М. "Футбол" (спортивный марш), для фортепиано в 4 руки.
11. Бородин А. "Полька "Елена", для фортепиано в 4 руки с деревянными ложками.
12. Вебер К. "Приглашение к танцу", для фортепиано в 4 руки.
13. Глинка М. "Вальс-фантазия", для фортепиано в 4 руки.
14. Глинка М. "Жаворонок", для фортепиано в 4 руки.
15. Глинка М. "Песня Ильинишны" (из музыки к трагедии Н. Кукольника "Князь Холмский"), для фортепиано в 4 руки.
16. Глинка М. "Сомнение", для фортепиано в 4 руки.
17. Гречанинов А. "Весенним утром", для фортепиано в 4 руки.
18. Григ Э. "В лесу", для фортепиано в 4 руки.
19. Дунаевский И. "Песня о Родине" (обработка М. Готлиба), для фортепиано в 4 руки.
20. Иорданский Н. "Песенка про чибиса", для фортепиано в 4 руки.
21. Кабалевский Д. "Наш край", для фортепиано в 4 руки.
22. Кабалевский Д. "Песня сборщиц винограда", для фортепиано в 4 руки.
23. Кабалевский Д. "Про Петю", для фортепиано в 4 руки.
24. Караев К. "Колыбельная" (из балета "Тропою грома"), для фортепиано в 4 руки.
25. Крейн А. "Вариации Лауренсии" (из балета "Лауренсия"), для фортепиано в 4 руки.
26. Морозов И. "Танец ласточки" (из балета "Доктор Айболит"), для фортепиано в 4 руки.
27. Моцарт В. "Ария Дон-Жуана" (из оперы "Дон-Жуан"), для фортепиано в 4 руки.
28. Моцарт В. "Ария Керубино" (из оперы "Свадьба Фигаро"), для фортепиано в 4 руки.

29. Моцарт В. "Ария Церлины" (из оперы "Дон-Жуан"), для фортепиано в 4 руки.
30. Моцарт В. "Весенняя песня", для фортепиано в 4 руки.
31. Моцарт В. "Колыбельная песня", для фортепиано в 4 руки.
32. Моцарт В. "Менуэт" (из Симфонии /Ми мажор/), для фортепиано в 4 руки.
33. Моцарт В. "Менуэт", для фортепиано в 4 руки.
34. Мусоргский М. "Гопак» (из оперы "Сорочинская ярмарка"), для фортепиано в 4 руки.
35. Мусоргский М. "Поздно вечером сидела" (хор из оперы "Хованщина"), для фортепиано в 4 руки.
36. Мусоргский М. Отрывок из вступления к опере "Хованщина", для фортепиано в 4 руки.
37. Островский А. "Девчонки - мальчишки", для фортепиано в 4 руки.
38. Островский А. "Пусть всегда будет солнце!", для фортепиано в 4 руки.
39. Покрасс Д. "Красная армия всех сильнее!", для фортепиано в 4 руки.
40. Прокофьев С. "Гавот" (из "Классической сюиты"), для двух фортепиано в 4 руки.
41. Прокофьев С. "Гавот", для фортепиано в 4 руки.
42. Прокофьев С. "Кошка" (из симфонической сказки "Петя и волк"), для фортепиано в 4 руки.
43. Прокофьев С. "Отъезд Золушки на бал" (Вальс из балета "Золушка"), для фортепиано в 4 руки.
44. Прокофьев С. "Урок танца" (Гавот из балета "Золушка"), для фортепиано в 4 руки.
45. Прокофьев С. "Утренняя серенада", для фортепиано в 4 руки.
46. Прокофьев С. Отрывок из балета "Ромео и Джульетта", для фортепиано в 4 руки.
47. Ребиков А. "Лодка по морю плывёт...", для фортепиано в 4 руки.
48. Римский-Корсаков Н. "Шествие царя Берендея" (из оперы "Снегурочка"), для фортепиано в 4 руки.
49. Римский-Корсаков Н. Отрывок из оперы "Сказка о царе Салтане", для фортепиано в 4 руки.
50. Ройтерштейн И. "Арабский напев", для фортепиано в 4 руки.
51. Рубинштейн А. "Горные вершины", для фортепиано в 4 руки.
52. Свиридов Г. "Робин", для фортепиано в 4 руки.
53. Соловьёв-Седой А. "Подмосковные вечера", для фортепиано в 4 руки.
54. Старокадомский М. "Любитель-рыболов", для фортепиано в 4 руки.
55. Стравинский И. "Галоп" (из "Маленькой сюиты"), для фортепиано в 4 руки.
56. Хренников Т. "Песня Листрата" (из оперы "В бурю"), для фортепиано в 4 руки.
57. Хренников Т. "Песня девушек" (из оперы "В бурю"), для фортепиано в 4 руки.
58. Чайковский П. "Вальс" (из балета "Спящая красавица"), для фортепиано в

4 руки.

59. Чайковский П. "Вальс" (из оперы "Евгений Онегин"), для фортепиано в 4 руки

60. Чайковский П. "Весна" (обработка А. Руббаха), для двух фортепиано в 4 руки.

61. Чайковский П. "Колыбельная песнь в бурю", для двух фортепиано в 4 руки.

62. Чайковский П. "Колыбельная песня в бурю", для фортепиано в 4 руки.

63. Чайковский П. "Мой садик", для фортепиано в 4 руки.

64. Чайковский П. "Осень", для фортепиано в 4 руки.

65. Чайковский П. "Романс Полины" (из оперы "Пиковая дама"), для фортепиано в 4 руки.

66. Чайковский П. "Танец лебедей" (из балета "Лебединое озеро"), для фортепиано в 4 руки.

67. Чайковский П. "Танец Феи Драже" (из балета "Щелкунчик"), для фортепиано в 4 руки.

68. Шаинский В. "Антошка", для фортепиано в 4 руки с деревянными ложками

69. Шостакович Д. "Родина слышит...", для двух фортепиано в 4 руки.

70. Шостакович Д. "Элегия" (из Третьей балетной сюиты), для двух фортепиано в 4 руки.

71. Шуберт Ф. "Вальс", для фортепиано в 4 руки.

72. Шуберт Ф. "Немецкий танец", для фортепиано в 4 руки.

73. Шуберт Ф. "Швейцарская песня", для фортепиано в 4 руки.

74. Шуман Р. "Вальс", для фортепиано в 4 руки.

75. Шуман Р. "Марш" (обработка И. Юдиной), для фортепиано в 4 руки.

76. Щедрин Р., Флярковский А. "Жили-были два брата", для фортепиано в 4 руки.

77. Щербачёв Д. "Куранты", для фортепиано в 4 руки.

78. Яковлев А. "Зимний вечер", для фортепиано в 4 руки.

СТАРШИЕ КЛАССЫ

1. Аренский А. "Вальс" (соч. 33), для двух фортепиано в 4 руки.

2. Аренский А. "Ноктюрн", для двух фортепиано в 4 руки.

3. Аренский А. "Полонез" (соч. 65, № 8), для двух фортепиано в 4 руки.

4. Аренский А. "Элегия" (соч. 65), для фортепиано в 4 руки.

5. Балакирев М., Лядов А., Чайковский П. "Русские народные песни", для фортепиано в 4 руки.

6. Бизе Ж. Антракт к IV действию оперы "Кармен", для фортепиано в 4 руки.

7. Бородин А. "Полька", для фортепиано в 4 руки.

8. Брамс И. "Венгерские танцы", для фортепиано в 4 руки.

9. Букстехуде И. "Токката" (обработка Васильева), для органа и двух фортепиано в 4 руки.

10. Глазунов И. "Пиццикато" (из балета "Раймонда"), для фортепиано в 4

руки.

11. Глинка М. "Марш Черномора" (из оперы "Руслан и Людмила") для двух фортепиано в 8 рук.
12. Глинка М. "Первоначальная полька", для фортепиано в 4 руки.
13. Глинка М. Увертюра к опере "Руслан и Людмила", для двух фортепиано в 8 рук.
14. Глиэр Р. "Бравурная музыка" (из балета "Тарас Бульба", обработка Н. Готлиба), для двух фортепиано в 4 руки.
15. Григ Э. "Норвежские танцы" (соч. 35), для фортепиано в 4 руки.
16. Григ Э. Сюита "Пер Гюнт", для фортепиано в 4 руки
17. Гуно Ш. "Вальс" (из оперы "Фауст"), для фортепиано в 4 руки.
18. Даргомыжский А. "Казачок", для двух фортепиано в 4 руки.
19. Дебюсси К. "Вальс", для фортепиано в 4 руки.
20. Дебюсси К. "Маленькая сюита", для фортепиано в 4 руки.
21. Дунаевский И. "Летите, голуби", для двух фортепиано в 4 руки.
22. Дунаевский И. "Скворцы прилетели", для двух фортепиано в 4 руки.
23. Дунаевский И. Увертюра к кинофильму "Дети капитана Гранта", для фортепиано в 4 руки.
24. Мийо Д. "Скарамуш", для двух фортепиано в 4 руки.
25. Прокофьев С. "Вальс" (из оперы "Война и мир"), для двух фортепиано в 8 рук.
26. Прокофьев С. "Танец Феи" (из балета "Золушка", обработка С. Кондратьева), для фортепиано в 4 руки,
27. Прокофьев С. Сцены и танцы из балета "Ромео и Джульетта", (соч.75), для фортепиано в 4 руки.
28. Рахманинов С. "Русская песня", для фортепиано в 4 руки.
29. Рубин Д. "Вальс" (из оперы "Три толстяка", обработка Н. Пороцкого), для двух фортепиано в 4 руки.
30. Рубин Д. "Девочка Суок" (из оперы "Три толстяка", обработка Н. Пороцкого), для двух фортепиано в 4 руки.
31. Свиридов Г. "Вальс" (из музыки к повести А. Пушкина "Метель"), для фортепиано в 4 руки.
32. Стравинский И. "Русская" (из балета "Петрушка"), для двух фортепиано в 8 рук.
33. Стравинский И. "Русская" (из балета "Петрушка"), для фортепиано в 4 руки.
34. Туликов С. "Мы за мир", для двух фортепиано в 4 руки.
35. Хачатурян А. "Вальс" (из музыки к драме Лермонтова "Маскарад"), для фортепиано в 4 руки.
36. Хачатурян А. "Танец с саблями" (из балета "Гаянэ"), для двух фортепиано в 4 руки.
37. Цфасман А. "Лирический вальс", для двух фортепиано в 4 руки.
38. Цфасман А. "Снежинки", для двух фортепиано в 4 руки.
39. Чайковский П. "Вальс" (из "Серенады" для струнного оркестра), для фортепиано в 4 руки.
40. Чайковский П. "Вальс" (из балета "Спящая красавица", переложение А.

- Зилоти), для фортепиано в 4 руки.
41. Чайковский П. "Танец пастушков" (из балета "Щелкунчик"), для двух фортепиано в 4 руки.
 42. Шостакович Д. "Вальс", для двух фортепиано в 4 руки.
 43. Шостакович Д. "Концертино", для двух фортепиано в 4 руки.
 44. Шостакович Д. "Праздничная увертюра", для фортепиано в 4 руки.
 45. Шостакович Д. "Элегия" (из Третьей балетной сюиты), для фортепиано в 4 руки.
 46. Шуберт Ф. "Форель", для двух фортепиано в 4 руки.
 47. Шуберт Ф. "Экосезы", для фортепиано в 4 руки.
 48. Шуберт Ф. Симфония "Неоконченная" /си минор/, для двух фортепиано в 4 руки.
 49. Эшпай А. "Танец", для фортепиано в 4 руки.

Список литературы

1. Алексеев А. Клавирное искусство, 1 вып., М.,1952
2. Алексеев А. Методика обучения игре на фортепиано /М.,1978
3. Браудо И. Артикуляция. Л.,1961
4. Голубовская Н. Искусство педализации. Музыка, Л.,1974
5. Дроздова М. Уроки Юдиной. М., Композитор, 1997
6. Зимин П. История фортепиано и его предшественников. М.,1968
7. Коган Г. Работа пианиста. 3 изд., М.,1979
8. Коган Г. Вопросы пианизма. М.,1969
9. Ландовска В. О музыке. Классика - XXI век, 2001
10. Либерман Е. Творческая работа пианиста с авторским текстом. М.,1988
11. Маккинон Л. Игра наизусть. Л.,1967
12. МиличБ. Воспитание ученика-пианиста. Изд. Кифара, 2002
13. Мндоянц А. Очерки о фортепианном исполнительстве и педагогике. М., 2005
14. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. М., 1982
15. Петрушин В. Музыкальная психология. М.,1997
16. Савшинский С. Пианист и его работа. Классика - XXI, М., 2002
17. Смирнова Т. Беседы о музыкальной педагогике и многом другом. М., 1997
18. Тимакин Е. Воспитание пианиста. Методическое пособие. М., Советский композитор, 1989
19. ЦыпинГ. Обучение игре на фортепиано. М.,1974
20. Шатковский Г. Развитие музыкального слуха. М.,1996
21. Шмидт- Шкловская А. О воспитании пианистических навыков. Л.,1985
22. Шнабель А. "Ты никогда не будешь пианистом". Классика - XXI, М.,1999

