

Міністерство освіти і науки України  
Департамент науки і освіти  
Харківської обласної державної адміністрації  
Харківський коледж  
Комунального закладу  
«Харківська гуманітарно-педагогічна академія»  
Харківської обласної ради

# **ОСНОВИ ФОРТЕПІАННОГО ВИКОНАВСТВА. АНСАМБЛЬ**

Методичні настанови

Харків

2018

УДК 378.016:780.616.432(072)

О 75

**Укладач:**

**Бившева Т. Ф.**, викладач вищої категорії, викладач-методист Харківського коледжу Комунального закладу «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради.

**Рецензенти:**

**Цуранова О. О.**, кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри фортепіано Комунального закладу «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради;

**Горецька Н. В.**, заслужений діяч мистецтв України, кандидат педагогічних наук, професор кафедри спеціального фортепіано Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського.

**О 75** Основи фортепіанного виконавства. Ансамбль : метод. настанови / укладач Т. Ф. Бившева; Комунальний заклад «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради. – Харків, 2018. – 100 с. : нот.

Методичні настанови укладено відповідно до навчальних робочих програм із дисциплін «Спеціальний музичний інструмент. Фортепіано», «Обов'язкове фортепіано», «Додатковий музичний інструмент. Фортепіано» з метою вдосконалення науково-методичної діяльності майбутніх фахівців музичного мистецтва.

У методичних настановах обґрунтовується значущість ансамблевого музикування у процесі творчого становлення вчителя музичного мистецтва, узагальнені ефективні форми і методи роботи над удосконаленням ансамблевої техніки, надаються рекомендації щодо поетапного формування у студентів професійних навичок. Особливої уваги приділено питанням розвитку творчого спілкування, самонавчання і самовиховання студентів.

Орієнтовано на здобувачів вищої педагогічної освіти за напрямом підготовки «Музичне мистецтво».

УДК 378.016:780.616.432(072)

*Затверджено на засіданні науково-методичної ради академії Комунального закладу  
«Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради.*

*(Протокол № 2 від 12.12.2018 р.)*

© ХГПА, 2018

© Бившева Т. Ф.

## ЗМІСТ

<b>ПЕРЕДМОВА</b> .....	4
<b>РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ АНСАМБЛЕВОЇ ГРИ</b> .....	6
1.1. Історичний аспект.....	6
1.2. Типологія жанру фортепіанного ансамблю.....	12
<b>РОЗДІЛ 2. МЕТОДИКА ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНИХ НАВИЧОК АНСАМБЛЕВОГО ВИКОНАННЯ</b> .....	20
2.1. Специфіка фортепіанного ансамблю.....	20
2.2. Особливості виконавської підготовки фортепіанного ансамблю.....	26
2.3. Методика роботи над різновидами фортепіанного ансамблю.....	39
2.4. Методичні рекомендації щодо виконання ансамблевих творів.....	49
<b>ПІСЛЯМОВА</b> .....	52
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	53
<b>ДОДАТКИ</b> .....	55
Додаток А. Орієнтовний перелік творів для фортепіанного ансамблю.....	55
Додаток Б. Нотний матеріал.....	57

## ПЕРЕДМОВА

У сучасних умовах інтенсивно зростає популярність ансамблевого виконання, потреба молоді у самореалізації індивідуального творчого потенціалу через колективну творчість. Необхідність цього виду музикування обумовлена кількома чинниками: загальною тенденцією до відродження забутих ансамблевих традицій минулого; великою кількістю високохудожніх музичних творів композиторів минулих століть та інтересом до жанру ансамблевого музикування сучасних композиторів. Ансамблева гра традиційно вважається ефективним засобом музичного виховання дитини та важливою частиною фахової підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва. На важливості ансамблевого музикування як засобу музичного розвитку особистості наголошували у своїх працях виконавці та педагоги, серед яких Л. Арчажникова, Д. Благой, А. Болгарський, О. Бороздінов, Т. Браніцька, Т. Вороніна, Н. Галабурда, А. Готліб, Т. Кононенко, Т. Курасова, М. Лисенко, Л. Мордкович, М. Качубріна, Л. Паньків, Т. Пляченко, Т. Самойлович, Г. Шахневич, Ю. Шевченко та інші.

Підготовка студентів до ансамблевого музикування передбачає певну систему роботи з опанування майбутніми вчителями комплексом професійних знань, навичок та вмінь у процесі вивчення дисциплін, які пов'язані з виконавським мистецтвом.

Метою роботи є обґрунтування значущості ансамблевого музикування у процесі творчого становлення вчителя музичного мистецтва та розробка методичних рекомендацій щодо поетапного формування в студентів професійних навичок гри в ансамблі.

Ансамблеве музикування є спільною музично-виконавською діяльністю, що орієнтована саме на творчий процес і є внутрішньо мотивованою. Самовдосконалення індивідів, розвиток їх особистісних якостей також є продуктом цієї діяльності (поряд з інтерпретацією). Вироблення спільної інтерпретації музичного твору потребує досягнення розмірності й адекватності динамічних, метро-ритмічних намірів партнерів, ідентичності їх інтонаційно-

синтаксичної, артикуляційної, віртуозно-технічної культури та відповідності їх емоційних станів. Вирішення цих складних завдань передбачає наявність у студентів специфічних ансамблевих якостей, формування та розвиток яких можливі лише в процесі спільної музично-виконавської діяльності. Для виконання поставлених завдань необхідно впровадження деяких методичних та педагогічних аспектів:

- 1) підтримка зацікавленості студентів до роботи над фортепіанним ансамблем;
- 2) постійний пошук нових творів з навчального репертуару;
- 3) розвиток у студентів самостійності та творчого підходу у процесі ансамблевого виконавства.

У сучасній ансамблевій педагогіці ще не зовсім сформовано наукову традицію в дослідженні питань удосконалення прийомів і способів ансамблевої гри, розвитку ансамблевих навичок, формування комплексу виконавських здібностей ансамбліста.

Все це в результаті знижує загальний рівень ансамблевої інструментальної виконавської культури. У педагогічному процесі недооцінюється значення існуючих суперечностей між взаємовпливом виконавських традицій колективного музикування і новаторськими прийомами ансамблевого виконання, сталою структурою інструментального складу і практикою введення експериментальних ансамблевих форм. Залишається неопрацьованою структура педагогічних дій, спрямованих на формування та вдосконалення багаторівневих виконавських навичок ансамбліста.

У зв'язку з цим стають актуальними пошук і розробка нових педагогічних принципів, форм і методів, що сприятимуть максимально ефективному здійсненню процесу формування ансамблевих навичок майбутнього фахівця закладу загальної середньої освіти. В роботі розроблена й апробована методика поетапного формування в студентів – майбутніх учителів музичного мистецтва – професійних навичок ансамблевого музикування.

# РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ АНСАМБЛЕВОЇ ГРИ

## 1.1. Історичний аспект

Стійкий інтерес студентів до ансамблевого музикування дозволяє ефективно вирішувати вузькотехнологічні проблеми досконалості ігрових навичок, розвивати весь комплекс музичних здібностей, що сприяє активізації занять і стабільності публічних виступів. Виникає потреба у всебічному розгляданні феномену ансамблевого музикування з точки зору теоретичного і практичного аспекту, а також необхідності досконалих попередніх і впровадження нових підходів до викладання дисципліни «Загальне фортепіано».

Поняття «ансамблеве музикування» як феномен у всіх його аспектах є великою, значною і самостійною галуззю дослідження. Одна із відмін, різновидів камерної музики – ансамблеве музикування вбирає в себе спектр проблем і запитань. Широта дозволяє включити різні неоднакові види ансамблів – змішані, модернові, струнні, духові, вокальні, фортепіанні, народні, хорові тощо. Враховуючи специфіку освітнього закладу з її багатогранністю, різноманітністю спеціалізацій, можливі розширення форм і норм ансамблевого музикування.

Створення нових, інноваційних колективів на основі ансамблевого музикування:

1. Студентські ансамблі, сформовані з різних інструментів – народних, струнних, клавішних, ударних, духових.

2. Студентські інструментальні ансамблі з залученням солістів, вокалістів, хореографів, хореографічних та вокальних ансамблів.

3. Створення нових нетрадиційних колективів-ансамблів за допомогою різноманітних спеціалізацій, використання стилістики фольклорної орнаментики, технічних можливостей ультрасучасних інструментів.

4. Сукупне створення студентських та педагогічних інструментально-вокальних ансамблів.

Повертаючись до терміну «ансамблеве музикування», проаналізуємо його. В терміні два поняття: музикування і ансамбль. Слово «музикування» походить від німецького *«musizieren»*, що означає «займатися музикою». Поняття «ансамбль» припускає наступні тлумачення: перше – «виконання музики в хатньому середовищі, поза концертним залом, друге – гру на музичних інструментах» [19, 89]. Подібне трактування слова «музикування» обумовлює неоднозначність його застосування. В спеціальній літературі «музикування» як термін не розшифровується, дарма що часто використовується в публіцистиці. В музикознавстві, як і в методиці, немає єдиної точки зору відносно семантики терміну «музикування». Частіше за все його смисл варіюється залежно від контексту. Найбільш точним репрезентується визначення поняття «музикування», яке представлено у «Словнику сучасної російської літературної мови» під редакцією Д. М. Ушакова: значення «музикування» окреслене як: «проводити час, граючи на якому-небудь інструменті, займаючись і захоплюючись музичною грою». При трактовці «музикування» як будь-якого заняття музикою виникає питання: яке співвідношення в цьому терміні професійного виконавства і аматорського?

Вивчення педагогічної спадщини Г. Г. Нейгауза дозволяє стверджувати, що для нього музикування – це не стільки концертна діяльність, скільки процес ознайомлення з музичними творами, які мають загальноосвітнє значення і розширюють світогляд. Дослідник Б. Л. Кременштейн пише: «Нейгауз стверджує, що займатися розвитком техніки в глобальних масштабах слід лише тому, хто в перспективі має реальну можливість стати концертним виконавцем. Всім іншим студентам (в майбутньому – концертмейстерам і педагогам) краще використовувати резерв часу для знайомства з музикою, музикуванням, читкою з листа, грі в ансамблі» [10, 26-27].

Якщо поняття «музикування» відноситься суто до сфери музики, то поняття «ансамбль» (від французького *«ensemble»* – буквально «разом»,

«зразу») використовується в найрізноманітніших галузях знань: в архітектурі, живописі, скульптурі, театрі, музиці. Ансамбль в теорії і практиці музики, має декілька значень і містить в собі багато окремих визначень: інтонаційний, ритмічний, хоровий тощо. Камерний твір створюється для невеликого складу виконавців – інструменталістів або вокалістів для спільного виконавства. Як правило, кількість ансамблістів не перевищує вісім чоловік, кожен має свою окрему партію. З точки зору складу, ансамблі ділять на однотемброві, що складаються з інструментів одного виду, і змішані, що включають інструменти різних видів.

Проблема ансамблевого музикування полягає в тому, що гра потребує від музикантів, виконавців особливої спеціалізації, яка повинна спиратися на знання і опанування жанру.

Як специфічні жанрові особливості ансамблевої гри, що поширюються на всі види ансамблів незалежно від складу, стилю, манери гри тощо, виділяють кілька параметрів:

- єдність дій музикантів, єдність замислу, єдність відбиття цього замислу;
- характеристика ансамблевої гри як колективної творчості, яка припускає органічне злиття індивідуальностей і утворює при цьому колективно-індивідуальне обличчя ансамблю, яким різні ансамблі повинні відрізнятися один від одного.

Основою ансамблевого виконавства є вміння слухати не тільки те, що сам граєш або співаєш, танцюєш тощо, а одночасно те, що грають або співають інші, слухати загальне звучання всіх партій. На нашу думку, діалогічний підхід створює відповідні умови, музичне навчання активізується за типом «спроб і помилок» і постає для студентів як пошуковий процес. Просторово-часовий чинник слугує дієвим вектором новизни у музиці, спричиняючи формування новітнього музично-естетичного простору, адекватного новому баченню світу та людини в ньому. В цій єдності найрізноманітніші рівні упорядкованості, можливе надбання теоретичного та практичного музичного досвіду ведуть



до визначення музичного процесу через просторові категорії музичної освіти від IX сторіччя до новітнього часу.

Фортепіанний дует став переважно жанром XIX століття, і тому було немало об'єктивних причин. В минулі віки клавішні інструменти, такі як клавесин і клавикорд, мали надто малу клавіатуру, щоб за нею могли легко розміститись два виконавці. Їхній звук був порівняно невеликим і не міг істотно залежати від кількості використовуваних нот. Крім того, витончений контрапунктурний стиль клавіатурних творів XVI – першої половини XVIII століть не мав потреби більш ніж в одному виконавцеві. Також величезну роль тоді відіграло мистецтво імпровізації.

Коли з'явилися молоточкове фортепіано з розширеним діапазоном, зі здатністю до поступового збільшення чи зменшення звучності, з додатковим резонатором педалі тощо, постала зовсім інша картина. Цей інструмент приховував в собі особливі можливості під час гри двох піаністів: значно зростала повнота і сила його звучання, відкривались нові, незвідані ще регістрові барви, а новий гомофонний стиль музики цього дуже потребував.

Розвиток молодого виду ансамблю (фортепіанного дуету) йшов стрімкими темпами. До початку XIX століття він вже мав великий репертуар і утверджується як повноправна самостійна форма музикування.

Дуже важлива причина такого швидкого «росту» фортепіанного дуету полягала в його глибокій демократичності. Загальні процеси демократизації музичного життя, широке поширення традицій домашнього музикування були невіддільні від розповсюдження фортепіано, що стало улюбленим і необхідним інструментом, на якому грали соло, в різних ансамблях, акомпанували співу, танцям, навчали дітей. Чотириручні твори кінця XVIII – початку XIX століття, нерідко розраховані на середній піаністичний рівень, були доступні багатьом любителям. Вони з успіхом використовувались в педагогічній практиці [18].

Нарешті, було відкрито нову властивість фортепіанного дуету, що зробила його ще популярнішим: чотириручна фактура виявилась здатною до відтворення оркестрових ефектів. Наявність чотирьох рук давала можливість

передати на фортепіано і насиченість повнозвучних *tutti*, і різноманітність прийомів звуковидобування, штрихів (наприклад, одночасне звучання витриманих звуків, рухливих голосів, що грають *legato, non legato, staccato*), і деякі темброві якості окремих оркестрових груп.

Чотириручний дует – це єдиний рід ансамблю, коли дві людини музикують на одному інструменті. Особливості гри в чотири руки краще виявляються при порівнянні її з грою піаністів на двох фортепіано. Відмінності між цими ансамблями дуже великі. Два інструменти дають виконавцям значно більше свободи, незалежність у використанні регістрів, педалей та ін., в той час як близьке сусідство піаністів за однією клавіатурою сприяє їхній внутрішній єдності, співпереживанню музикантів. У виконанні чотириручної музики на двох роялях не може бути досягнуто такого звукового (зокрема, тембрового) балансу, який природно здобувається при грі двох партій на одному інструменті. Відмінності в характері ансамблів відобразились і в музиці, створеній для них: твори для двох фортепіано тяжіють до віртуозності, концертності; твори ж для чотириручного дуету (ансамблю двох піаністів за одним інструментом) – до стилю камерного музикування.

Перші чотириручні перекладення оркестрових творів, що з'явилися на рубежі XVIII-XIX століть, стали передвісниками нової дуже важливої функції фортепіанного дуету: музично-просвітницької. Невдовзі стало звичним видавати симфонічні, камерно-ансамблеві, а потім і оперні твори одночасно з їх чотириручними перекладами. Саме так, граючи переклади, знайомилися в минулому столітті маси аматорів, а також і професіонали, з творами найрізноманітніших жанрів. Скільки великих творів стали відомими завдяки їх чотириручним версій. Перекладення симфоній і камерно-інструментальних ансамблів, Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Мендельсона, Р. Шумана, І. Брамса, П. Чайковського, симфонічних поем і ораторій Ф. Ліста, опер Р. Вагнера і Дж. Верді були нерідко єдиним джерелом ознайомлення з ними. Ця функція фортепіанного дуету зберігала своє значення, переоцінити котре неможливо, аж до XX століття. Попит на дуетну літературу був просто-таки

ненаситний, постійно зростає. З іншого боку, оркестрові тенденції, закладені в природі фортепіанного дуету, нерідко спонукали композиторів інструментувати свої (а іноді – чужі) чотириручні твори.

В художній творчості ХХ століття, після Першої світової війни, кріпнуть антиромантичні тенденції, що відбилось і в зменшенні ролі фортепіано, цього «лицаря романтизму» [1]. Тепер інтереси художників були пов'язані з пошуками нових тембрів і тембрових поєднань. Написання творів в жанрі фортепіанного дуету майже не приваблювало провідних композиторів ХХ століття. Поширення засобів масової інформації, особливо грамзапису, відсунуло і пізнавальну функцію дуету, пов'язану з грою перекладень симфонічної, оперної та ансамблевої літератури.

Домашні фонотеки витіснили традиції домашнього музикування.

Після Другої світової війни зріс інтерес до мистецтва епохи бароко. Відродження музики XVII-XVIII століть супроводжувалось використанням інструментарію того часу, виконавських традицій і умов побутування. З'являється багато нових камерних колективів – оркестрів, хорів, ансамблів. Це було початком відродження камерності музичного мистецтва на новому витку спіралі історії. Так з'явилися передумови і для відродження жанру, який може вважатись емблемою камерного музикування – фортепіанного дуету. В останній третині ХХ століття в Європі і США спостерігається активне відродження інтересу піаністів-виконавців до гри в чотири руки, це продовжується й донині. В жанрі фортепіанного дуету існують художні скарби, які ще належить відкрити виконавцям, дослідникам, слухачам.

М. Антонова виділила декілька основних тенденцій еволюції та оновлення на сучасному етапі жанру фортепіанного ансамблю:

1) традиційне (або романтичне), до якого належать твори, що складають основу жанрового репертуару, його «золотий» фонд, а також навчально-методичний репертуар;

2) полістилістичне, що включає твори традиційної форми, але написані «змішаною» технікою, які мають можливість синтезу будь-яких композиційних засобів;

3) експериментальне, де кожен твір є індивідуальним проектом, що пропонує новації на рівні форми, тембру і музичної мови [19, 179]. Репертуар для фортепіанних ансамблів можна розділити на спеціально створені оригінальні твори (а також концертні транскрипції) і переклади, які ставлять собі за мету популяризацію симфонічної музики. У освітньому процесі можуть бути використані всі види фортепіанного ансамблю і обидва розділи їх репертуару (концертні п'єси, переклади «клавірів»).

## **1.2 Типологія жанру фортепіанного ансамблю**

Фортепіанний ансамбль є особливою сферою функціонування музичного мистецтва, що належить як до композиторської творчості, так і до виконавської діяльності (професійної чи аматорської), вирізняється художньою узгодженістю, збалансованістю і цілісністю та передбачає:

- 1) процес спільного музикування/виконавства на фортепіано;
- 2) кількісний та якісний склад учасників такого процесу і необхідних для цього інструментів;
- 3) самі музичні твори, зазначені для подібного виконання.

За своїм кількісним та якісним складом фортепіанний ансамбль – це виконавський колектив з двох або більше піаністів, котрі грають на одному або декількох (найчастіше – двох) фортепіано. Фортепіанними ансамблями називаються також твори, призначені для цього виконавського складу.

Провідним репрезентантом фортепіанного ансамблю як такого є фортепіанний дует, екзистенція якого відбувається у двох принципово різних жанрових іпостасях, типологічно відмінних одна від одної за своїми змістовними, хронотопічними та виконавськими характеристиками.

Цими основними жанровими типами фортепіанного дуету є:

- 1) чотириручний фортепіанний дует на одному фортепіано;
- 2) двофортепіанний дует.

До них належить ряд ансамблевих типологічних модифікацій:

- 1) на одному фортепіано в три, п'ять і шість рук (ансамбль двох або трьох виконавців);
- 2) на трьох і більше фортепіано (ансамбль трьох і більше піаністів);
- 3) модифікації синтезуючого характеру: а) на двох фортепіано у вісім рук (ансамбль чотирьох виконавців, що являє собою подвійний чотириручний дует на двох фортепіано; підкреслимо, що восьмиручна гра є, безсумнівно, спорідненою з квартетним виконавством, такий тип ансамблю може бути визначений як «суто фортепіанний квартет»); б) на двох фортепіано в шість рук (ансамбль трьох виконавців, що поєднує гру на двох інструментах із чотириручним дуетом на одному з них).

Зазначимо, що фортепіанний ансамбль може функціонувати як самостійний жанр (точніше – жанри) і як складова камерно-інструментального або камерно-вокального ансамблю (наприклад, чотириручний фортепіанний дует за участі вокального квартету), а також у ролі «колективного соліста» – у концертах для фортепіано в чотири руки з оркестром, з одного боку, і в багатофортепіанних концертах з оркестром, з іншого.

Важливим аспектом теоретико-концептуального осягнення жанрово-типологічної специфіки фортепіанного дуету є вирішення проблем дефініції, термінологічної диференціації його основних видів. Необхідність акцентування дослідницької уваги на цьому моменті зумовлена недостатньою розробленістю поняттєвого апарату сучасної теорії ансамблю та досить поширеною (як на рівні виконавсько-педагогічної практики, так і в деяких музикознавчих працях) тенденцією до недиференційованого використання терміну «фортепіанний дует» стосовно обох зазначених різновидів фортепіанного ансамблю. У сучасній світовій музичній науці та практиці існує принципова термінологічна диференціація цих ансамблевих типів.

Так, поняття «фортепіанний дует» переважно означає саме ансамблеве виконавство в чотири руки на одному фортепіано (та відповідні музичні твори, призначені для цього). Двофортепіанний дует найчастіше (насамперед у західноєвропейській музичній традиції та в західному музикознавстві загалом) визначається як *Piano Duo*.

Зазначимо, що водночас для категорії фортепіанних ансамблів на різних інструментах, до якої належить двофортепіанний дует, автором статті ще на початку 90 рр. минулого століття введено до поняттєвого апарату сучасної музикології дефініцію «багатофортепіанні ансамблі» (І. Польська, 1992). З урахуванням цього визначення, російська дослідниця Н. Катанова (2002) пізніше (на початку ХХІ ст.) запропонувала варіант: «мультифортепіанний ансамбль». У свою чергу, Н. Лук'янова (2006) поновлює термінологічний апарат теорії ансамблю введенням поняття «фортепіанний терцет» стосовно фортепіанного ансамблю трьох виконавців у шість рук (за одним або двома фортепіано), розглядаючи його не як модифікацію фортепіанного дуету, а як самостійний ансамблевий різновид, і посилається при цьому на запропоновані нами жанрову типологію та дефініції.

Повертаючись до характеристики основних типів фортепіанного дуету, підкреслимо, що обидва вони мають власні специфічні жанрові характеристики, які принципово вирізняються своїми змістовно-семантичними, просторово-хронотопічними, комунікативно-психологічними, етико-естетичними, фактурно-фонічними ознаками тощо.

Найважливішими жанровими відмінностями між ними є насамперед такі:

1) різна змістовно-стильова настанова (камерна – у чотириручному дуеті та концертна – у двофортепіанному);

2) різний звуковий обсяг виконавського простору (звуження його до половини клавіатури для кожного піаніста в ансамблі на одному фортепіано – і розширення до «сольних» масштабів повної клавіатури в кожного – у двофортепіанному дуеті) – одна або дві клавіатури, один або два роялі;

3) різна просторово-акустична орієнтація (на обмежений, малий простір кімнати або салону в чотириручному дуеті – та на значний простір великих концертних залів – у дуеті для двох фортепіано);

4) різне структурування виконавського простору: необов'язковість його розмежування, виокремлення сцени від залу в чотириручному дуеті з властивою для нього орієнтацією на камерне музикування і принципову корпоративну спільність виконавців і слухачів – та необхідність такого поділу, наявності подіуму, естради (концертна зала з функціональною диференціацією слухачів і виконавців) у двофортепіанному дуеті концертної орієнтації; компактність тісного розташування партнерів поруч за одним фортепіано – і розосередженість широкого розташування піаністів за різними роялями (із конфігураціями останнього: а) паралельно один до одного; б) один напроти одного тощо);

5) різна образно-семантична орієнтованість (ідилічна – у чотириручному дуеті та героїчна – у двофортепіанному);

б) різна комунікативно-психологічна специфіка (емоційна інтравертність чотириручного дуету – та віртуозна екстравертність дуету двофортепіанного; превалювання «виконавства для себе» над «виконавством для інших»; необов'язковість присутності публіки – у чотириручному дуеті та протилежна тенденція – у двофортепіанному; свобода і незалежність кожного з виконавців у двофортепіанному дуеті – та їхня тісніша взаємодія і взаємопорозуміння у дуеті чотириручному);

7) різний біофізичний характер виконавства (тісне стикання, часто – перехрещення рук піаністів, спільність педалі, близькість біополів виконавців у чотириручному дуеті – та відсутність самої можливості будь-якого фізичного контакту у двофортепіанному дуеті);

8) суто фактурно-виконавські, піаністичні відмінності. Принципово різняться й історичні шляхи обох чільних типів фортепіанного ансамблю, домінуючі форми їх соціального побутування та їх жанрова генеза. Так, генеза чотириручного фортепіанного дуету та його жанрова еволюція насамперед

пов'язані зі сферою побутового домашнього музикування, – водночас походження і розвиток двофортепіанного дуету невіддільні від процесу становлення публічного концертного виконавства.

Зазначимо, що найстабільнішою формою соціокультурного функціонування обох дуетних жанрів на всіх етапах їхнього існування залишається музична педагогіка.

Етико-естетична специфіка чотириручного фортепіанного дуету значною мірою зумовлена притаманними цьому жанрові соціально- психологічною та аксіологічною орієнтацією, особливою філософією особистісних взаємин, спілкуванням двох за роялем, основаним на взаємопорозумінні, обопільному співпереживанні та почутті сумісності, співзвучності буття. Ця гармонія людського, життєвого ансамблю створює неповторну ауру чотириручного фортепіанного музикування. Кристалізація семантики чотириручного дуету відбувалася наприкінці XVIII – на початку XIX ст. під потужним впливом романтичної філософії та естетики, а також ідилічного світосприйняття, притаманного культурі бідермаєра. Дует стає своєрідним уособленням «спорідненості душ», утіленням романтичного ідеалу дружби і злагоди, осередком етичної концепції єднання за допомогою мистецтва, людського співзвуччя, задушевності, сердечності та затишку.

Естетична своєрідність двофортепіанного дуету створюється на основі жанрової настанови на ефектність, віртуозний масштабність, концертність. Вона невіддільно пов'язана із більшою «озовнішненістю» самого характеру виконання («для публіки») та відчуження виконавця від слухача, створюваною вже самою структурою концертної зали. Становлення поетики двофортепіанного дуету величезною мірою пов'язане з іншою іпостассю романтичного світовідчуття – романтичною героїкою, патетикою, театральністю, з образами бунтарів і борців, наділених надлюдською волею, силою духу, мужністю та енергією.

У суто виконавському аспекті безсумнівним є вплив романтичної віртуозності на характер і фактуру двофортепіанних дуетів. Найважливішими



передумовами формування їх жанрової естетики є розквіт віртуозного піанізму, виникнення нового ідеалу романтичного художника-трибуна, еволюція концертної культури.

Психологічна специфіка дуетної комунікативності ґрунтується на взаємодії доцентрової (виконавець – виконавець) та відцентрової (виконавці – слухачі) тенденцій. Чотириручним фортепіанним дуетам більшою мірою властива перша з них, пов'язана з психологічною орієнтованістю виконавців один на одного, – водночас у двофортепіанних дуетах превалює спільна комунікативна настанова «на публіку». Специфіка комунікативності, рольового співвідношення виконавських партій, психологічного спілкування партнерів в ансамблі визначає й зумовлює типологічну специфіку дуетного (ансамблевого) письма.

Основними типами ансамблевої взаємодії (і відповідно – дуетного письма), принципово відмінними один від одного, є:

1) ансамбль інтегруючого типу, у якому превалюють інтеграційні тенденції, а рольове співвідношення партій ґрунтується на прагненні зобразити немовби «одного виконавця» за допомогою двох (або декількох); дуети цього типу внутрішньо тяжіють до сольного фортепіанного виконавства;

2) ансамбль діалогічного типу, оснований на принципі діалогічної (полілогічної) взаємодії партнерів, що розуміється як взаємовідносини індивідуальностей, які прагнуть до рівноправного співіснування (як узгоджено-гармонічного, так іноді й конфліктного) на паритетних засадах. З питаннями ансамблевих взаємовідносин та дуетного письма тісно пов'язана й проблема дуетної фактури.

Між вищезазначеними типами дуетного письма й функціональною стороною фактури існують певні взаємозв'язки, зумовлені специфікою ансамблевої комунікативності, психологічної та етико-естетичної орієнтації. Так, характер ансамблевої взаємодії у двофортепіанному дуеті є типологічно спорідненим із характером взаємодії у фортепіанному концерті з оркестром і ґрунтується на принципі концертування, змагальності двох виконавських

суб'єктів – соліста й оркестру (або ж двох піаністів). Невипадково в повсякденній музичній практиці (педагогічній чи аматорській) фортепіанні концерти виконуються двома піаністами на двох роялях. При цьому фактура кожної з виконавських партій у двофортепіанному дуеті практично не відрізняється від фактури сольних дворучних фортепіанних творів. Водночас фактурна специфіка чотириручного фортепіанного дуету зумовлена спільністю єдиної для обох виконавців клавіатури, педалі, тісним сусідством виконавців (яке сприяє широкому використанню такого виключно дуетного прийому, як перехрещення рук партнерів). У дуетах інтегруючого типу найчастіше трапляються гомофонна фактура «мелодія – акомпанемент» із функціонально нерівноправністю партій або ж позбавлені рольової розчленованості хоральна акордика й паралельні дублювання мелодійної лінії, семантика яких історично пов'язана з утіленням ідеї духовної монолітності та єднання.

У дуетах діалогічного типу класичним стереотипом письма є почергове соліювання обох виконавців за типом «відлуння» або запитально- відповідної структури, яке завжди пов'язане з тембровореєстровим зіставленням партій і часто призводить до їх своєрідної театралізації. Фонічні властивості дуетної фактури, поряд з іншими жанровими параметрами, зумовлюють диференціацію ансамблів на: темброво- неоднорідні; темброво-однорідні; монотемброві. Характерним прикладом темброво-неоднорідного ансамблю є камерно-інструментальний або камерно-вокальний ансамбль за участі фортепіано. Темброво-однорідними є ансамблі, що складаються з інструментів, подібних за способом виконання та звукодобування. Такими є двофортепіанні дуети та їх жанрові модифікації – багатофортепіанні ансамблі на трьох та більше фортепіано. Монотембровими є ансамблі, виконувані на одному інструменті. Єдиним сучасним музичним інструментом, що вможливорює це, є фортепіано. Тому саме чотириручний дует (та його модифікації, про які йшлося вище) – єдиний вид монотембрового ансамблю, який завдяки акустичній ідентичності звуковисотних і тембрових зон являє собою ідеальну за фонічною однорідністю та збалансованістю ансамблеву модель, парадигмально наближену до сольного

виконавства. Жанровій природі фортепіанного ансамблю загалом притаманна також тенденція до оркестральності, зумовлена універсалізмом фортепіанного виконавства як такого і фонічними властивостями дуетної фактури, її здатністю до відтворення темброво-колеристичних ефектів оркестрового звучання, артикуляційної специфіки окремих інструментів і цілих оркестрових груп. Існування зазначеної тенденції зумовлює функціонування в межах репертуарного доробку цього жанру, поряд з оригінальними композиторськими творами, численних дуетних транскрипцій симфонічних і оперних творів.

Розвиток фонічних властивостей дуетної фактури пов'язаний як із перетворенням ознак оркестральності, так і з усвідомленням колеристичних можливостей самого рояля, породжених бурхливим розквітом сольного фортепіанного виконавства в XIX-XX ст. Поєднання симфонічності та фортепіанності по-різному проявляється в кожному з фортепіанних дуетних типів. Так, двофортепіанний дует надає більше можливостей для «крупного мазка», відтворення об'ємності, насиченості оркестрового звучання, віртуозної свободи й фактурної повноти, деталізації інструментальних штрихів та підголосків. Чотириручний фортепіанний дует дозволяє досягати унікальних темброво-фонічних ефектів, величезної сили динамічних і фактурних «згущень», максимального використання клавіатури, усіх регістрів фортепіано, поєднання цілісності й компактності єдиного ансамблевого організму з можливостями колеристичної регістрової індивідуалізації дуетних партій та окремих «інструментів» – голосів усередині них.

Сучасній епосі з її трагічною роз'єднаністю та некомунікабельністю життєво необхідними є колосальна консолідуюча здатність, постійна тенденція до взаємодії та діалогу, величезна сила етичного впливу, відчуття спільності буття як вищого блага, що іманентно притаманні дуетній поезиці й самій жанровій природі фортепіанного ансамблю та сприяють духовному відродженню суспільства, відновленню порушеного зв'язку часів, відчуттю неповторності кожної людської особистості та її значення в акорді буття.

## РОЗДІЛ 2. МЕТОДИКА ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНИХ НАВИЧОК АНСАМБЛЕВОГО ВИКОНАННЯ

### 2.1 Специфіка фортепіанного ансамблю

Ансамблева гра відрізняється від сольної насамперед тим, що і загальний план, і всі деталі інтерпретації є плодом роздумів і творчої фантазії не одного, а декількох виконавців і реалізуються вони їхніми спільними зусиллями [11].

Вміле педагогічне керівництво, раціональна методика роботи над ансамблем припускають чітке знання специфіки ансамблевої гри. Заняття ансамблем починаються зі складання дуету. Партнерами можуть бути:

1) викладач – учень. На занятті, зазвичай, з учнем відіграє викладач. Як правило, в п'єсах для початківців перша партія є одноголосною, а друга – басова, призначена для викладача – містить гармонійне доповнення, або супровід;

2) хто-небудь із членів сім'ї – учень. Дуже добре, якщо зі студентом регулярно музикує хтось із членів сім'ї. Це доставляє велику радість.

3) два учня. Партнери в цьому випадку обираються за однаковим рівнем підготовки. Оскільки кожному з учнів не хочеться скомпрометувати себе перед іншим, то тут виникає щось на зразок змагання, що є стимулом до більш уважної гри.

Процес визрівання художнього задуму і процес його втілення в конкретних звукових образах у ансамбліста і соліста різні. Якщо піаніст-солоїст може відтворити звучання п'єси в цілому, то піаніст-ансамбліст – тільки звучання своєї партії. Причому знання партії, навіть чудове, не робить піаніста партнером. Він стає ним лише в процесі спільної роботи з іншим учасником ансамблю (чи учасниками). При спільному музичному виконанні однаково необхідні і вміння захопити партнера своїм задумом, передати йому своє бачення музичних образів, і вміння захопитись задумом партнера, зрозуміти його побажання, прийняти їх, вжитись в них. В основі створення єдиного плану

інтерпретації є взаєморозуміння і злагода. В музичному ансамблі спілкування можливе лише за умови ясного та узгодженого розуміння всіма його учасниками різнобічних зв'язків окремих партій, вміння підпорядковувати своє виконання досягненню спільної мети [11].

Піаніст-соліст звик слухати себе і тільки себе, піаніст-ансамбліст мусить відмовитись від звичного для соліста фокусування слуху – звучання його інструмента залежить тепер вже не тільки від нього, але й від звучання інших інструментів ансамблю; слухач сприймає його тепер як частину цілого. В ансамблі піаніст відразу відчуває, як зросла різноманітність барв, його охоплює радісне натхнення.

Ансамблеві заняття – одна із дуже важливих сторін в мистецькій освіті. Вивчення камерного репертуару дуже сприяє вихованню в молодого виконавця тонкого і різностороннього почуття звукового колориту і є одним із наймогутніших засобів для розвитку музичного смаку і розуміння. Зокрема – розуміння образної природи музично виражальних засобів.

Для нашого століття характерний підвищений інтерес до різноманітних за складом камерних ансамблів. Тому особливо актуальним є завдання виховання музикантів-ансамблістів. Вирішувати його необхідно на всіх етапах навчання, починаючи з найпершого.

Гра в чотири руки якнайкраще розвиває ансамблеві навички в учня-піаніста: дисциплінує ритміку (вчить рахувати паузи, «порожні» такти, вчасно вступати; допомагає подолати такі недоліки, як невміння тримати один темп, в'ялий чи занадто чеканий ритм; розвиває тонкість «ритмічного слуху». Таке музикування вдосконалює вміння читати з листа.

Дуже важливим є те, що навчає слухати партнера, вести з ним діалог – вчасно подавати репліки і вчасно поступатись. Адже в побудові музичного діалогу є свої характерні особливості. Слухаючи, партнер рідко «замовкає» сам. Дуже поширеним в музиці є прийом імітації. В ансамблевій п'єсі музичний діалог може бути побудований на співставленні двох самостійних мелодичних ліній. В деяких музичних епізодах чергування реплік відбувається в одному

емоційному потоці: короткі мотиви доповнюють один одного, розвивають розповідь, нагнітають драматичне напруження. Партнери в ансамблі спілкуються в різних музичних ситуаціях, і фразування виконання, і загальний динамічний план в тому чи іншому випадку цілком визначаються спільним задумом виконавців. Тут складна система взаємовідносин головного і другорядного. Ансамблева гра сприяє формуванню слухового (а не пальцевого) музичного мислення, навчає розумовій і слуховій диференціації фактури з точки зору «головного і другорядного». Ансамблеве виконання спонукає кожного виконавця чути не тільки свою партію, а одночасно й партитуру загалом. Особливо важливо проконтролювати структуру звукової перспективи, коли кілька звукових ліній повинні звучати з різною силою й інтенсивністю.

Центральною проблемою музичної педагогіки є питання музично-виконавського процесу, а точніше проблема ролі слухової уваги, слухового сприйняття й самоконтролю як сфер спрямованості сенсорної уваги музиканта в процесі музичного виконання.

З питання про спрямованість уваги можна цитувати музичних виконавців і педагогів до безкінечності: «Зважаючи на те особливе місце, яке належить у виконавському дійстві слуховій активності, той, хто грає, повинен піклуватися про те, щоб ця активність ніколи не послаблювалася й весь час була відповідно спрямованою» – А. Щапов [21, 8].

Виховання вміння спрямувати слухову увагу на сприйняття власного виконання, уміння «чути себе» становить найважливішу проблему музичної педагогіки. Успішність функціонування музичного слуху як провідника музичних вражень, як зауважує Н. Антошина, залежить від того, «наскільки людина вміє концентрувати свою увагу на звукових враженнях» [3, 137]. Але концентрації уваги недостатньо. Діапазон спрямованості слухової уваги музиканта-виконавця надзвичайно широкий.

У процесі ансамблевої роботи над музичним твором (кінцевою метою якого є розкриття й відтворення художнього образу) музикант завжди вирішує

різноманітні завдання: темброве оркестрове звучання, кантилена, співучість, свідомість виконання, емоційна насиченість, подолання технічних труднощів – це далеко неповний перелік об'єктів, що вимагають уваги в процесі виконання.

Обсяг уваги для успішної реалізації задуманого потрібен величезний, оскільки вирішення кожного з перерахованих вище завдань передбачає подолання більш вузьких, хоча не менш важливих моментів виконання, наприклад, саме звучання інструмента (наприклад, баяна) як об'єкт слухової уваги виконавця охоплює такі аспекти ігрового процесу, як: властивості звуку, протяжність, співвідношення сили довгих і коротких звуків, силові градації, штрихова диференціація, злите й розчленоване звучання тощо.

Особливо слід виділити такий специфічний, ледве не єдиний у світі музичних інструментів, момент виконання на баяні, як балансування звучання правої й лівої частин корпусу інструмента. При цьому лівий пів-корпус постійно рухається, тобто виконавець знаходиться в змінній просторовій орієнтації, у режимі «тимчасового» запізнювання звучання, що створює деякі ігрові труднощі в розподілі уваги й пов'язано з вадами в роботі аналізаторів у корі головного мозку.

Під час гри в ансамблі в полі уваги музиканта, крім указаних раніше об'єктів, знаходяться ще й специфічні для ансамблю компоненти виконавського процесу: відмінність або зближення тембрів інструментів (віддалення, зіставлення або злиття їх), штрихи, нюансування всіх учасників ансамблю, точність початку й закінчення звуків, фразування, темпи та ін. Практика ансамблевого виконання свідчить, що така значна кількість «доданків» може дещо знизити контроль на кожному з них, наприклад, подолання специфічних труднощів розподілу уваги в ансамблевій грі, необхідність «вслухатися» в гру партнерів. Спрямованість процесу навчання на виховання й розвиток зосередженості сприяє тому, що слухова увага набуває довольного характеру, а тісний взаємозв'язок музично-слухових процесів і слухової уваги стають вирішальним чинником у музичній діяльності. Тому головне в музичній методиці – це навчати управління слуховою увагою в роботі над музичним

твором на основі оперування музично-слуховими уявленнями й уявними музично-слуховими діями. Виховання якостей, пов'язаних із становленням уваги, має поетапний характер. На цьому наполягав К. Станіславській, визначаючи «кола уваги» актора на сцені: ближній, тобто самоконтроль і слухання себе, та дальній, коли виконавець контролює й слухає гру всіх учасників ансамблю [16, 345]. Стосовно конкретної роботи музиканта в ансамблевій грі, то «деякі якості музиканта розвиваються в процесі діяльності, і притому такої, яка вимагає цих якостей від виконавця», – зазначає Б Теплов [18, 43]. У спрямованості слухової уваги на перераховані вище об'єкти яскраво виявляється функція регуляції й контролю за подоланням труднощів ігрової ансамблевої діяльності. У цьому акті уваги виявляється дія слухового контролю – основної форми реалізації слухової уваги. Музикант, досягнувши відповідного рівня розвитку, може не лише пасивно слухати відтворені їм звуки, але й чути своє виконання і в деталях і загалом, знаходячи більш-менш самостійно недоліки власної гри. Це підкреслює, що в музично-виконавському процесі слуховий контроль постає як самоконтроль виконавця і що в акті уваги виявляється дія слухового контролю й самоконтролю.

Процес слухової уваги (слухового контролю та слухового самоконтролю) у виконавській діяльності пов'язаний з такими основними компонентами:

- 1) яскравими внутрішніми слуховими уявленнями про потрібне звучання музичного твору;
- 2) оцінкою звукового результату на основі зіставлення його з метою;
- 3) виробленням нової програми дій;
- 4) корекцією звукового результату відповідно до нової програми. Усі перераховані моменти необхідні для здійснення роботи в ансамблевому музиченні, вони є опорними й ключовими.

Ключові компоненти ансамблевого виконання:

1. Гра в ансамблі неможлива, якщо немає першого компонента – чіткого внутрішнього слухового уявлення (свого роду місця в загальній партитурі, у загальній ігровій дії).



2. Другий компонент ансамблевого виконання – співвідношення своєї гри з партнерами та ансамблем загалом (тобто зіставлення із загальною метою, загальним колективним художнім способом виконання музичного твору) неможливе без розвиненого самоконтролю та слухової уваги. У процесі ансамблевого музичення виконавець вчиться активно чути (а не тільки слухати кожен відтворний їм звук, співвідносити своє звучання із звучанням оркестрової партії оркестрового ладу). Поступово виробляється навичка поєднання фізичної дії із слуховою увагою, установлюється щонайтісніший зв'язок між ними. Миттєва рефлекторна реакція слуху на якість фону, що прозвучав, переростає в складний і оперативний процес самоаналізу, самоконтролю, усвідомлення відповідності-невідповідності озвученого внутрішньому слуховому образу, осмислення причин, невідповідності й корекції звукового результату.

3. Третім компонентом ансамблевої діяльності є складання плану: гра в ансамблі немислима без чіткого усвідомлення свого місця (якщо це мелодійна лінія – звуковисотний малюнок мелодії, відчуття ладу; гармонійний супровід – якщо в партії акомпанементу; бас – у групі баса, контрабаса; ритмічна організація виконавського процесу).

4. Четвертий компонент – це активне вслуховування, зосереджена слухова увага, аналіз звукового результату й виправлення помилок, свідоме регулювання процесу.

Отже, усвідомлення мети, складання плану дії, раціональне регулювання процесу – це суть найважливіші компоненти вольової дії. Ансамблеве музичення створює оптимальні умови для активізації вольових процесів, його можна розглядати як ефективний засіб формування слухового самоконтролю й відповідних йому вольових і інтелектуальних якостей майбутнього музиканта-виконавця.

Фізіологічною основою, психологічним механізмом самоконтролю є аналітико-синтетична діяльність кори головного мозку. Згідно з концепцією П. Гальперіна, «контроль функціонально настає слідом за основною дією, але

згодом між цими діями (основною та контролюючою) зникають відмінності, вони поєднуються в єдиний процес, та постають як уважне виконання дійства» [5, 20]. Сказане особливо характерне для музично-виконавського процесу, зокрема, ансамблевого музичення. У ньому «слуховий самоконтроль» повинен працювати безперервно, оскільки він не лише контролює відповідність виконуваного музично-слуховим представленням, але й оцінює виконавський результат, зауважує Т. Беркман [4, 36]. За словами А. Вицинського, увага музиканта спрямована на уявлення «не тільки того, що прозвучить, але й того, як воно прозвучить» [5, 25]. Слухова увага забезпечує різні форми контролю. Констатувальний контроль здійснюється за допомогою однієї слухової уваги, а коригувальний контроль реалізується при обов'язковій участі інтелектуального зосередження на виконуваному музичному творі. У нашому випадку це єдність слухової й інтелектуальної уваги, єдність слуху й мислення.

Слухова увага до кожної деталі нотного тексту, до інтонації, до штриха, до фрази є стимулом постановки нових завдань (тобто реалізується форма констатувального контролю), вирішення яких можливе при активному коригувальному контролі, припускає єдність слухової уваги з процесом мислення. Й. Гофман з цього приводу зазначає: «Капітан, який спрямовує хід роботи, контролює та коригує її напрям й усуває помилки, – це свідомість, у якій живе ідеальний образ» [8, 55]. Важливо підкреслити, що разом з мисленням і діяльністю інтелекту найважливішим чинником, який забезпечує функціонування самоконтролю в музично-виконавській галузі, є тісний взаємозв'язок слухової уваги й моторики. Засвоєння студентами музичного матеріалу в класі ансамблю відбувається як процес активного й свідомого ставлення до виконуваних творів. Не тільки сума знань і навичок потрібна майбутньому артистові оркестру, а й здатність до самостійного продуктивного мислення.

Останнє невід'ємно від музичного виконання, яке виявляється і в ході проникнення в авторський задум, і у створенні конкретного уявлення про зміст художнього образу музичного твору. На заняттях ансамблю необхідно нагадати

студентові основні правила щодо виконання в ансамблі. У загальних рисах вони такі: артист ансамблю повинен тримати в полі зору всі партії ансамблю; бути готовим гнучко й органічно узгоджувати з партнерами темп, динаміку звучання, цезури й паузи, а також деякі відхилення; уміти, розумно жертвуючи частковостями інструментальної фактури, виконувати твір у заданому темпі, без зупинок, повторів окремих звуків або акордів, особливо в грі способом «читання з листа».

## 2.2. Особливості виконавської підготовки фортепіанного ансамблю

Усвідомлюючи велику роль фортепіанного ансамблю у музично-педагогічній підготовці, виділимо основні напрями розвитку компетентності майбутнього вчителя на засадах фортепіанного ансамблю.

Таблиця 1

### Напрями розвитку компетентності майбутнього вчителя музики на засадах ансамблевого музикування

Напрямок	Пояснення
Фаховий	удосконалення виконавської майстерності; розвиток музичного слуху; розвиток почуття ритму;
Комунікативний	формування навичок спілкування в колективі;
Виховний	виховання культури ансамблевого музикування через виховання культури взаємин; виховання самоврядування;
Освітній	вивчення музичної літератури ансамблевого музикування; формування навичок музичного мислення, вміння вести діалог із партнером; формування навичок перекладання нот для ансамблю;
Розвиваючий	розширення світогляду, інтелекту і творчих здібностей; формування навичок роботи з інформацією;

Розглянемо більш детально кожен із напрямів.

*Фаховий напрям.* Гра в ансамблі якнайкраще дисциплінує ритм, удосконалює вміння читати з листа, є незамінною з точки зору вироблення технічних навичок і умінь, необхідних для сольного виконання.

Наявність чотирьох рук дозволяє передати на фортепіано і насиченість повнозвучних *tutti*, і різноманітність прийомів звуковидобування штрихів (наприклад, одночасне звучання витриманих звуків, рухомих голосів, що грають *legato, non legato, straccato*), і деякі темброві якості окремих оркестрових груп.

За рахунок насиченого багатого мелодійними і гармонійними фарбами супроводу виконання стає більш барвистим і живим, а найпростіша мелодія перетворюється в концертно-закінчений твір. Гармонійний слух нерідко відстає від мелодійного [18]. Відтворювати багатоголосся, акордову вертикаль – особливо вигідні умови для розвитку гармонійного слуху. Найбільш сильнодіючим засобом розвитку музичного слуху є добір гармонійного супроводу до різних мелодій. Але, як правило, тривалий період, пов'язаний із постановкою рук і виконанням переважно одноголосних мелодій, не дозволяє відразу виконувати п'єси з супроводом. Тому ансамблева гра виявляється доцільною і необхідною. Гармонічний супровід у цьому випадку буде виконувати викладач.

Це дозволить з перших занять брати участь у виконанні багатоголосої музики. Розвиток гармонічного слуху буде йти паралельно з мелодійним. Навчання стає не тільки багатогранним і цікавим, але простим і продуктивним.

Виховання поліфонічного слуху – один з найважливіших і найбільш складних розділів музичного виховання. Найбільш ефективним прийомом, який можна застосувати в ансамблевої практиці є спільне програвання на одному або двох інструментах поліфонічного твору по голосам, по парам голосів.

Таким чином, ансамблева гра з перших занять розвиває вміння чути поліфонію.

Музичний слух у його прояві по відношенню до тембру і діагностиці називають тембро-динамічним слухом, який є важливим в музичному виконавстві [19]. Ансамблева гра має широкі можливості в розвитку тембро-динамічного слуху, завдяки збагаченню фактури, оскільки в ансамблевого репертуарі значне місце займають перекладання.

Спільно з педагогом учень веде пошук різних тембрових фарб, динамічних нюансів, штрихових ефектів, намагаючись на фортепіано передати насиченість повнозвучних *tutti*, тембрально специфіку звучання окремих оркестрових груп. Отже, ансамблевий музичування сприяє інтенсивному розвитку всіх видів музичного слуху: звуковисотного, гармонійного, поліфонічного, тембро-динамічного.

Гра в ансамблі дозволяє успішно вести роботу з розвитку ритмічного почуття. Ритм – один з центральних елементів музики. Формування почуття ритму – найважливіше завдання музичної педагогіки. Ряд авторитетних дослідників вказують на три головних структурних елемента, що утворюються почуття ритму: темп, акценти, співвідношення тривалостей в часі. Все це складається в музично-ритмічну здатність. Граючи разом з педагогом, учень знаходиться в певних метроритмічних рамках. Іноді учні виконують п'єси зі значним темповими відхиленнями, що може деформувати вірне відчуття первісного темпу. Ансамблева гра не тільки дає можливість диктувати правильні темп, але і формує в учня вірне темповідчуття [1]. Почуття метричної пульсації, підкреслення початкових часткою такту ансамблевого виконанні проявляється особливо яскраво.

*Комунікативний напрям.* Ансамблева гра відрізняється від сольної насамперед тим, що і загальний план, і всі деталі інтерпретації є плодом роздумів і творчої фантазії не одного, а декількох виконавців і реалізуються вони їхніми спільними зусиллями. Тому задля злагодженої гри необхідно спілкуватися з партнером, розуміти його емоції при виконанні музичного твору. Дует у чотири руки – це єдиний рід ансамблю, коли дві людини

займаються музикою на одному інструменті. Особливості гри в чотири руки краще виявляються при порівнянні її з грою піаністів на двох фортепіано.

Відмінності між цими ансамблями дуже великі. Два інструменти надають виконавцям значно більше свободи, незалежності у використанні регістрів, педалей тощо, в той час як близьке сусідство піаністів на одній клавіатурі сприяє їх внутрішній єдності, співпереживанню музикантів. У виконанні ансамблю у чотири руки на двох роялях не може бути досягнуто такого звукового (зокрема, тембрового) балансу, який природно досягається при грі двох партій на одному інструменті. Відмінності в характері ансамблів відобразились і в музиці, створеної для них: твори для двох фортепіано тяжіють до віртуозності, концертності; твори ж для дуету у чотири руки (ансамблю двох піаністів за одним інструментом) – до стилю камерного музикування.

*Виховний напрям.* Виконання ансамблю вчить слухати партнера, розвиває музичне мислення, це мистецтво вести діалог з партнером, тобто розуміти один одного, вміти вчасно подавати репліки і вчасно поступатись.

Якщо це мистецтво в процесі навчання досягається музикантом, то можна сподіватися, що він успішно освоїть специфіку гри на фортепіано. На відміну від інших видів спільної гри, фортепіанний дует об'єднує виконавців однієї і тієї ж спеціальності, що в значній мірі полегшує їх взаєморозуміння.

Однією із переваг оволодіння навичками ансамблевого виконавства є можливість організації самостійної згуртованої роботи студентів та самоврядування. Систематичність щоденних розумно виконуваних правил ансамблевого виконавства, надає впевненості студентам у своїх можливостях та необхідності у вдосконаленні професійного досвіду. Адже творче спілкування є важливим підґрунтям для майбутнього вчителя музики [10].

*Розвиваючий та освітній напрями.* Ансамблева гра – це форма діяльності, що відкриває найсприятливіші можливості для всебічного та широкого ознайомлення з музичною літературою. Ансамбліст знаходиться в особливо вигідних умовах – поряд з репертуаром, адресованому власне роялю, він може користуватися також оперними клавіром, аранжуваннями.

Ансамблева гра – це постійна і швидка зміна нових музичних вражень і відкриттів, приплив різнохарактерної музичної інформації, що сприяє розвитку емоційної чуйності на музику, стимулює художню уяву. Ансамблевий музикування сприяє інтенсивному розвитку музичного слуху, ритмічного почуття, пам'яті, рухово-моторних, технічних навичок.

Навчання гри на фортепіано починається з допотопного періоду. Його мета – розвиток музичного слуху. Велику роль тут відіграє добір по слуху. Тому починаємо добирати мелодії в порядку збільшення складності. Цей період тісно пов'язаний з ансамблевим музикуванням в дуеті педагог – студент.

Підготовка студентів до ансамблевого музикування передбачає певну систему роботи з опанування майбутніми вчителями комплексом професійних знань, навичок та вмінь у процесі вивчення дисциплін, які пов'язані з виконавським мистецтвом.

Формуванню професійних навичок ансамблевого музикування сприяють розвинене почуття ансамблю та обізнаність студентів у музично-теоретичній та психолого-педагогічній галузях. Психолого-педагогічна підготовка дає розуміння спільної музично-виконавської діяльності, музикознавча – відображає осягнення музики як феномена виконавської творчості, методична – озброює методами освітньо-виховної роботи на уроках із дисципліни «Спеціальний музичний інструмент. Фортепіано», виконавська – орієнтує студентів на використання набутих виконавських знань та вмінь у професійній діяльності.

У зв'язку з цим формування в студентів, майбутніх учителів музичного мистецтва, професійних навичок ансамблевого музикування повинно здійснюватися поетапно. Нами розроблена й апробована методика поетапного формування в студентів професійних навичок ансамблевого музикування.

На першому етапі в процесі теоретико-практичної аудиторної підготовки відбувається освоєння основних видів спільної виконавської діяльності, що мають професійну значущість для педагога-музиканта. Спільна виконавська діяльність передбачає відпрацювання ансамблевих навичок та моделювання

ситуацій майбутньої професійної діяльності на основі використання педагогічного репертуару з урахуванням індивідуальної фортепіанної підготовки студентів.

Цілеспрямований розвиток якостей особистості, спеціальних музичних та психолого-педагогічних здібностей студентів та набуття ними професійних навичок у процесі ансамблевого музикування передбачає виконання таких видів діяльності: читання нот з аркуша; ескізне опрацювання репертуару; ознайомлення з партіями партнерів; аналіз та прогнозування технічних недоліків у процесі виконання твору; осмислення емоційно-образного змісту музичного твору; моделювання психолого-педагогічних ситуацій спільної виконавської діяльності (рольова гра); моделювання емоційних станів партнерів; конкретне виконання твору як модель практичної діяльності вчителя.

На другому етапі в процесі ансамблевої практики узагальнюються отримані знання та вміння, закріплюється досвід творчої діяльності. «Гра в ансамблі вимагає від кожного його учасника серйозного перегляду звичних уявлень про силу і тембр звучання. Як відомо, реальне значення кожного нюансу нотного тексту визначається, перш за все, загальним характером твору і сенсом того чи іншого фрагмента» [1].

Якщо проаналізувати вищесказане, можна вважати, що технічно грамотне ансамблеве виконання передбачає:

1. Синхронне звучання всіх партій (єдність темпу і ритму партнерів).
2. Врівноваженість в силі звучання всіх партій (єдність динаміки).
3. Узгодженість штрихів всіх партій (єдність прийомів, фразування).

Виконати ці технічні вимоги може лише музикант, що має добре розвинене вміння слухати загальне звучання ансамблю. Справа не тільки у взаємному «прислуханні» партнерів одне до одного і ясному розумінні функції кожної партії в створенні художнього цілого, а в органічному і безперервному слуханні загального звучання в процесі виконання.



Слухове зосередження допомагає здійснити конкретну діяльність, проникнути в суть пізнаваних музичних образів і є головною психологічною умовою дії. Як неодмінна сторона пізнавального процесу слухове зосередження невіддільно від процесу утворення та функціонування музично-слухових уявлень і музично-слухових дій.

Ансамблеве виконання – високоорганізована, структурована й координована система, де головним компонентом є мета – звуковий результат, художній образ, на досягнення якого спрямовані зусилля всіх учасників оркестру, які повинні мати загальний єдиний погляд на його зміст. А все інше – технологія досягнення результату, чому були присвячені попередні висловлення.

Для того, щоб усі учасники колективу виконавців мали єдиний погляд на виконувану музику, необхідно провести художньо-виконавський аналіз музичного твору. І, якщо він буде глибоким, докладним і ґрунтовним, тим ясніше й чіткіше буде художнє уявлення, музичний образ.

Потрібно провести художньо-виконавський аналіз змісту музичного твору за планом: відомості про автора, автобіографічні й стилістичні особливості композитора; жанр, напрям музичного твору; будова музичної форми, його композиційне рішення, розвиток, драматургія музичних образів; засоби музичної виразності, використані у творі; технічні труднощі втілення музично-виразних засобів твору; історичні традиції виконання й інтерпретаційні варіанти цього музичного твору.

Як фактор ансамблевого виконання дуже важливим є ритм. Серед компонентів, що визначають злагодженість ансамблю, метроритму належить головне місце. Відчуття метроритму допомагає ансамблістам грати разом так, щоб виникало враження, немов грає одна людина.

Відчуття кожним учасником сильних долей є тим прихованим диригентом, «жест» якого об'єднує ансамблістів. Метроритм впливає й на технічний бік виконання. Ритмічна гра робить виконання твору впевненим у технічному відношенні. Саме на цій основі формується автоматизм рухів.

Ритмічна гра впливає на почуття музиканта, адже в її основі – вольове начало. Саме цих якостей інколи й не вистачає виконавцю під час концертного виступу. Отже, систематично працюючи над метроритмом, ми стабілізуємо гру й психологічний стан виконавця, відкриваючи шлях до глибокого, осмисленого виконання.

Серед компонентів ансамблевого виконання динаміка як засіб виразності посідає провідне місце. Різні елементи музичної фактури повинні звучати на різних динамічних рівнях: від *pp* до *ff*. Крім того, кожен з умовних динамічних ступенів може мати свої відтінки. Отже, треба розташувати партії за їх функціями в загальному звучанні.

Зазначимо важливість темпу як засобу виразності. Правильно вибраний темп сприяє адекватній передачі задуму характеру музики. Існує так звана темпова зона, у межах якої темп може варіюватися, не змінюючи змісту музики. Вихід за межі цієї зони порушує авторський задум. Швидкий темп є випробовуванням ансамблю на міцність, на метроритмічну стабільність. При метроритмічній стійкості руху навіть завищений темп сприймається природно. Граючи у швидкому темпі, треба зберігати спокій, тобто грати швидко, але без суєти. Грати твори в повільному темпі не менш складно, ніж у швидкому (тут недоліки виконання проглядаються ясніше).

Ансамблеве виконання немислиме без індивідуальної роботи над ансамблевою партією як складової частини фактури музичного твору. Кожна ансамблева партія направлена на розкриття авторського задуму. Ансамблева партія повинна звучати виразно, як і сольна, тобто фразування, динаміка та інші засоби, що розкривають характер музики, повинні бути продумані та виконані.

Особливу увагу треба приділяти аплікатурі, завдяки якій формується тактильна пам'ять. Значну роботу художніх і навіть технічних завдань музикант повинен вирішувати без інструмента, на основі слухових уявлень і аналізу фактури. Це поліпшує якість індивідуальних занять. Необхідно знаходити в партії нові фарби, збагачувати її звучання різними властивими

їй рисами. Лише на цій основі буде поновлюватися й покращуватися звучання всього ансамблю. Слухати себе, партнера – це прояв різної настроєності уваги. Ансамбліст мусить мати необхідну вправність у швидкій зміні фокусування слуху; але ще важливіше – вміння слухати ансамбль і, лишень в межах необхідного контролю, – себе в ансамблі, партнера в ансамблі.

Робота над розумінням ансамблевої специфіки досягається шляхом постійних репетицій, де найменший намір чи зміна інтерпретації твору відразу враховується партнером. Такий порядок вводиться в процесі навчання різноманітним видам ансамблю. У процесі ансамблевого музикування слід розраховувати на взаєморозуміння, збіг почуттів, єдину творчу позицію учасників.

Заняття ансамблем розглядаються як важлива якість розвитку ансамблевого слуху, що передбачає оволодіння всім різноманіттям слухових уявлень. Продуктивність ансамблевого виконавства дисциплінують метроритмічну природу, сприяють покращенню процесів артикуляції, формують сценічно-концертні навички.

З психологічної точки зору практика показує, що перші публічні виступи студентів на етапі їх професійного навчання слід розпочинати з ансамблевого музикування.

Однією із переваг оволодіння навичками ансамблевого виконавства є можливість організації самостійної згуртованої роботи студентів. Систематичність щоденних розумно виконуваних правил ансамблевого виконавства, надає впевненості студентам у своїх можливостях та необхідності у вдосконаленні професійного досвіду. Адже творче спілкування є важливим підґрунтям для майбутнього вчителя музичного мистецтва ЗЗСО.

Гра в ансамблі вимагає від кожного учасника серйозного перегляду звичних уявлень про силу і тембр звучання.

Динаміка ансамблю завжди ширша і багатша від динаміки сольного виконання. Фортепіано в поєднанні з іншими інструментами отримує додаткову силу й різноманітність звучання.

Поєднання різнохарактерних штрихів в ансамблевій музиці створюють особливу багатшарову фактуру звучання.

Для досягнення збалансованого ансамблевого виконання потрібно:

- кожному студенту досконально вивчити свою партію та ознайомитися з партією партнера по ансамблю;

- у період роботи над своєю партією кожен із партнерів виявляє епізоди, які потребують додаткового тренажу. Це стосується різних пасажів із дрібною технікою та видів арпеджіо. Для правильного їх розучування студентам пропонується знайти зручне розташування пальців, яке допоможе їм точно натрапити на певні клавіші, а вже потім учити кожен пасаж, вдаючись до аналітичних методів;

- на етапі розучування музичного твору сумісне виконання акордів також вимагає особливих навичок, що потрібно відпрацьовувати окремо;

- при самостійному опрацюванні ансамблевих творів студентам рекомендується вдосконалювати навички читання з аркуша та транспонування на прикладі музичних творів із легкою фактурою;

- збереженню єдності можуть допомогти акценти, так звані «орієнтовні», які навіть не вказані у нотному тексті, проте мають практичне значення;

- у репетиційному процесі студентам-піаністам потрібно коригувати свої дії, вміти йти на компроміс, виходячи з об'єктивних можливостей або потреб партнера та безперервно контролювати партію партнера;

- у сольних місцях важливо зберегти загальний емоційний настрій, не розвалити форму, вони повинні бути частиною цілого і підкорятися єдиному художньому задуму.

Важливе значення має добір репертуару, на його основі ведеться велика виховна робота – розвиток моральності, духовності. Дуже важливо у виборі репертуару враховувати інтерес до матеріалу, що вивчається, і його доступність. У цьому плані чималого значення набуває така форма навчання ансамблевого виконання, як ескізне вивчення музичних творів. Ескізна форма роботи в ансамблі надає майбутньому вчителю музики можливість збагатити

свої знання, ознайомившись із максимальною для себе кількістю музичних і не тільки фортепіанних текстів. Проходження нотного матеріалу в порядку ознайомлення передбачає таке вивчення твору, коли робота над ним не доводиться до найвищих показників завершеності та демонстрування на естраді.

Ескізна форма навчання є, деяким чином, проміжною між читанням нот з листа і ретельною художньою обробкою твору і дозволяє достатньо швидко, за два-три уроки, не тільки освоїти не дуже важкий у технічному відношенні музичний текст, але і творчо попрацювати над його художнім втіленням.

Пізнаючи історію виникнення ансамблю як жанру, ознайомлюючись з великою кількістю ансамблевої літератури, написаною як для чотириручних фортепіанних дуетів, так і для двох фортепіано, майбутній фахівець помітно розширює і збагачує свій музичний кругозір, що є актуальним для його майбутньої музично-педагогічної діяльності.

Також доцільним і виправданим буде зі сторони викладача йти назустріч побажанням студентів у доборі музичного матеріалу. Репертуарний вибір такого типу буде стимулювати творчу активність студентів, сприяти розвитку їх аналітичних навичок і зацікавленості в кінцевому результаті роботи.

У зв'язку з цим з'ясуємо, що репертуар, якій підбирається для ескізного вивчення в класі ансамблевого виконання, повинен бути максимально наближеним до практичної діяльності майбутнього вчителя музики [10].

Велике навчально-виховне значення має також концертна практика. Її спрямовано на розвиток артистичності, творчої уваги, розуміння відчуття відповідальності [9, 63].

Оригінальні дуетні п'єси і концертні транскрипції, призначені для концертних виступів, потребують досить докладної і закінченої шліфовки виконання. Вивчення цих творів допомагає зрозуміти різноманітність вимог ансамблю, творчо збагачує виконавців і вдосконалює їх піаністичну майстерність. Сумісна гра приносить велику користь стосовно виховання естрадної витримки, студенти ніби «заражаються» станом упевненості і свята.

Важливою є емоційно-психологічна підготовка до концертного виконання ансамблю. Увагу слід приділити формуванню практичних навичок виконання творів для слухацької аудиторії, умінню перебороти хвилювання, внутрішньо зібратись, мобілізувати витримку для гри на публіці. Шляхи подолання проблеми:

- виконання творів в присутності невеликої аудиторії: друзів, однокурсників, батьків;
- обговорення достоїнств і недоліків виконання;
- виконання творів на заняттях з педагогічної практики, контрольних заняттях і заліках;
- участь в позааудиторних заходах, конкурсах, концертах тощо.

Під час фортепіанного ансамблю з величезною силою виявляється увага до однієї з найважливіших соціально-психологічних функцій музичного мистецтва – комунікативної.

Роль спілкування в ансамблі зростає до рівня духовних, особистісних взаємин. Окрім розвитку професійних умінь і навичок, гра в ансамблі вчить розуміти партнера, прислухатись до нього. У зв'язку з цим, вельми переконливо звучить думка І. Польської про те, що «суть ансамблевого виконання складає процес людських духовних стосунків, особливої психологічної взаємодії людей за допомогою сумісного виконання (інтерпретації) музики» [2, 33].

На сьогодні, водночас разом із комунікативною функцією жанру, надзвичайно потрібною є його педагогічна функція. Фортепіанний ансамбль – необхідна школа самонавчання і самовиховання.

Ансамблеве виконання, у порівнянні з сольним, благотворно впливає на студентів не тільки в професійному відношенні, але і формує людські якості: відчуття взаємної пошани, такту, партнерства. Гра в дуеті надає прекрасну можливість як для творчого, так і для дружнього спілкування піаністів-солістів.

### 2.3. Методика роботи над різновидами фортепіанного ансамблю

Розвиток навичок ансамблевої гри посідає чільне місце в практичній діяльності музиканта. «Гра соліста багато в чому відрізняється від гри в ансамблі. Соліст здатний виконати твір у цілому, тоді як ансамбліст озвучує тільки свою партію. При цьому володіння, хоч і досконало, тільки своєю музичною партією не дає цілісного слухового уявлення про музичний твір. Таке уявлення виявляється в процесі копіткої спільної роботи й ансамблевих репетицій з іншими учасниками, що дозволяє їм не просто грати, але слухати й аналізувати свою гру, проектуючи її на ансамблеву специфіку» [10].

До перших кроків в оволодінні ансамблевою технікою слід віднести:

1. Особливості посадки та педалізації в чотириручному виконанні за одним фортепіано і за двома фортепіано.
2. Способи досягнення синхронності при взятті та знятті звуку, синхронне виконання унісонних або паралельних рухів.
3. Рівновага звучання в подвоєннях і акордах, поділених між партнерами.
4. Узгодження прийомів звуковидобування.
5. Динамічний і тембровий баланс.
6. Передача голосу від партнера до партнера.
7. Гнучкість поєднання кількох голосів, які виконуються різними партнерами.
8. Дотримання єдності ритмічного пульсу.
9. Єдність художнього задуму і драматургічної концепції.

Фортепіанний ансамбль поділяється на два різновиди – на одному або двох інструментах.

Інструментальне виконання суттєво відрізняється один від одного. Зміст і відмінність закладено в самому понятті «фортепіанний дует». Чотириручний дует – різновид ансамблю, де виконавці безпосередньо залежать один від одного. Гра на одному інструменті передбачає тісну посадку, загальне

«використання» однієї клавіатури, однієї педалі, і як висновок – спонукає до внутрішньої єдності та співпереживання, до одного творчого мислення.

Ансамбль з двох інструментів надає виконавцям значно більшу свободу. Твори на два інструмента, як правило, мають рівноправні за складністю партії, що значно розширює виконавські можливості двох піаністів. Концертний репертуар на два інструменти більш різноманітний та технічний у питанні піанізму. Різниця в характері ансамблю відчувається і в музиці, і в самому виконавському процесі. Твори для двох фортепіано тяжіють до віртуозності, набувають широкого концертного значення, а твори для дуету в чотири руки – до стилю камерного музикування. У виконанні дуету в чотири руки не може бути досягнуто такого звукового балансу, який природно здобувається у грі на двох інструментах. При чотириручній грі на одному інструменті треба пам'ятати, що кожен виконавець має у розпорядженні тільки половину клавіатури, тому посадка виконавців кардинально інша, ніж при сольному виконанні. Партнери повинні вміти поділяти клавіатуру і так держати лікті, щоб не заважати один одному, особливо при перехрещеному голосоведенні.

Існують менш популярні форми фортепіанного ансамблю – гра на одному інструменті у шість рук та восьми рук гри на двох інструментах. Виконавське об'єднання в ансамблі кількох учасників сприяє розвитку почуття загальної відповідальності ще більшою мірою ніж гра в дуеті.

Сумісна гра корисна для розвитку творчої фантазії декількох виконавців і реалізуються вони їх об'єднаними зусиллями. Під час роботи над фортепіанним ансамблем слід урахувувати наступні навчальні компоненти:

- сувора послідовність у виборі навчального репертуару залежно від рівня підготовки студентів;
- додержання єдиної інтерпретації творів;
- оволодіння комплексом ансамблевих навичок, що включає синхронне звучання всіх партій, урівноваженість сили звучання, узгодженість артикуляції, фразування, піаністичних прийомів тощо.



Процес створення художнього образу музичною мовою ансамбіста і соліста – різні. Соліст особисто відповідальний за цілісність музичної форми та її наповнення, ансамбіст – тільки за виконання своєї партії. При чому знання партії, навіть відмінно, ще не робить його партнером. Він стає таким тільки в процесі роботи з другим учасником. Тому підходи до виконання мають кардинальні відмінності. Гра в ансамблі передбачає спільність двох творчих особистостей. Основне завдання викладача знайти близьких за здібностями студентів (учнів) та максимально підвищити їх виконавський рівень. Відомий піаніст і викладач А. Готліб писав: «Спільна гра відрізняється від сольної перш за все тим, що і загальний план, і всі деталі інтерпретації є наслідком роздумів і творчої фантазії не одного, а декількох виконавців, і реалізуються вони їхніми спільними зусиллями» [10, 3-4]. І далі автор продовжує цю думку: «Музичне спілкування активізує творчу волю виконавця, розширює кордони його фантазій. Запропоновані партнером нові ідеї інтерпретації, підказаний ним несподіваний варіант вирішення художнього завдання, пошуки аргументів у суперечці, яка виникає, збагачують репетиційні заняття... Тому й не рідкі випадки найбільш повного та яскравого розкриття індивідуальності артиста саме у спільному з іншими музикантами, а не у сольному виконанні» [10, 13]. Головне вдосконалює вміння читати з листа, слухати партнера, формувати не тільки технічне, а й звукове мислення. Втім навички читки з листа не гарантують професіоналізму у процесі ансамблевого виконавства. Основою спільного виконання є загальне звучання обох партій, оцінюючи яке кожен з учасників ансамблю вносить корективи у власну гру.

Починати роботу потрібно з визначення розміщення студентів за одним інструментом при виконанні ансамблю, коли у кожного є тільки половина клавіатури. На думку О. Сорокіної, «близьке сусідство піаністів за однією клавіатурою сприяє їх внутрішній єдності» [15, 4], і з цим важко сперечатися. Але така єдність виникає у тому випадку, коли партнери мають чималий досвід у музикуванні подібного роду, в іншому ж випадку, у партнерів часом виникає бажання посунути колегу, побоюючись удару ліктем у «сонячне сплетіння».

Поступово при такій постановці інструментів розвивається «відчуття ліктя», «бічний зір»; для сумісного вступу деколи достатньо ледве чутного зітхання. Для музичних занять інструменти зазвичай стоять поряд один з одним, і студенти звикають до певної системи комунікації при виконанні ансамблю на двох фортепіано. Але часто на концертах «класична» розстановка роялів – «валетом», коли в одного з інструментів знімається кришка, завдає спочатку великих труднощів, на усунення яких потрібна не одна репетиція.

Під час виконання ансамблю на одному інструменті виникають складнощі у педалізації, адже педалізує завжди виконавець партії *Secondo*. Необхідно дуже ретельно стежити, за розвитком сусідньої партії, слухати свого товариша, враховуючи його виконавчі «інтереси». Корисно буває запропонувати студенту, який виконує партію *Secondo*, лише педалізувати під час виконання другим піаністом партії *Primo*, не граючи самому у цей момент. Найчастіше безперервність чотириручного виконання порушується через брак у піаністів досвіду перекидання сторінок і відрахування довгих пауз. Студенти повинні встановити, кому з партнерів, залежно від зайнятості рук, вигідніше перегортати сторінку. У разі, коли не виявиться вільної руки, слід визначити, що можливо пропустити у нотному тексті, щоб це було найменшою втратою. Зграбно та швидко перегорнути сторінку у потрібний момент вільною рукою, продовжуючи грати другою, зовсім не така проста справа, цього треба навчитися, довго спеціально тренуючись.

Найважливішою умовою спільного виконавського процесу є ритмічна дисципліна, відсутність якої виявляється не лише у зміні темпів зі зміною динаміки; під час переходів зі *staccato* на *legato* (чи навпаки), чергування музичних речень, періодів, змін фактури; але й у перетримуванні нот, пауз, фермат.

Спільне виконавство передбачає й обумовленість таких моментів: як почати (якщо є спільний вступ), виконувати та закінчити разом.

Особливого значення у спільному вступі набуває ауфтакт (спільний «подих») та момент атаки (початок звучання). На допомогу має прийти

умовний жест. Це може бути — кивок голови, що складається з двох моментів: ледь помітного руху вгору (ауфтакт, вдих), а після — чіткого руху донизу (видих).

При чотириручній грі за одним роялем відміна від сольного виконавства починається з самої посадки, оскільки кожний піаніст має у своєму розпорядженні лише половину клавіатури. Партнери повинні «поділити» клавіатуру і так тримати лікті, щоб не заважати один одному, особливо при перехрещенні голосоведіння. Але така єдність виникає тоді, коли партнери мають значний досвід ансамблевого музикування у фортепіанному дуєті.

Робота над ансамблем має бути колективною та індивідуальною (самостійною).

Методи навчання містять як заняття в класі фортепіанного ансамблю, так і самостійну роботу студентів над творами програми (репетиції, праця з науковою, науково-методичною літературою, цілісний аналіз творів, прослуховування у запису творів програми). Індивідуальні завдання мають відповідати вимогам навчальної дисципліни і конкретним задачам щодо відтворення фортепіанним ансамблем (дуєтом) задуму композитора.

Коло індивідуальних завдань достатньо широке, зокрема:

- вивчити праці про творчість композитора та його стиль;
- зробити жанровий, функціонально-структурний і інтонаційно-драматургічний аналіз творів програми;
- виявити особливості фразування, часткові й генеральну кульмінації;
- обґрунтувати спільну виконавську інтерпретацію творів програми;
- виробити під час самостійних репетицій уміння слухати партнера, досягаючи довершеності щодо ритмічного, темпового, агогічного, динамічного різновидів ансамблю;
- зробити компаративний аналіз декількох виконавських трактовок твору, здійснених відомими музикантами.

Вивчення музичних творів студентами й підготовка до концертного виконання вимагає всебічного аналізу обраної програми, що має включати:

- характеристику епохи створення твору, аналіз стильових особливостей доробку композитора, історію створення твору, розкриття його змісту й ідеї;
- музично-теоретичний аналіз (цілісний художньо-образний аналіз мелодики, гармонії, голосоведіння, композиційної структури, динаміки, темпу, ритму та метру);
- аналіз виконавських засобів виразності: темпових змін, динамічних відтінків, штрихів, тембрового забарвлення, артикуляції, фразування;
- виконавський план як реалізація творчого задуму композитора, порівняльний аналіз різних виконавських інтерпретацій;
- вироблення сумісної виконавської трактовки;
- розробка плану самостійної репетиційної роботи.

Першим і безумовним завданням гри за двома роялями є максимально можливе «акустичне вирівнювання» інструментів, створення умов, що забезпечують їх найповніше звукове злиття. Це залежить від розміщення інструментів на сцені. Найчастіше можна спостерігати, що партнери розміщуються поряд (один позаду іншого відносно залу). В основі такого розміщення низка причин: інерція, яка йде від традиції виконання концертів для фортепіано з оркестром у перекладенні для двох фортепіано; технічні складності, пов'язані з необхідністю пересувати рояль; побоювання відстані, досить значної, на якій партнери виявляються при розміщенні навпроти. Перша причина вказує на те, що партнери недостатньо усвідомлюють суть дворояльного ансамблю, принципову відмінність його від концерту для фортепіано з оркестром у перекладенні для двох фортепіано. Друга причина – візуальний контакт при розміщенні «навпроти» значно послаблюється, але це компенсується більш об'ємним слуховим сприйманням, найкращою акустичною єдністю інструментів

Велика різниця у звучанні інструментів зводить нанівець усі зусилля виконавців, порушує музично-образну єдність, справляє негативне враження на слухача. Способів «вирівнювання» роялів багато, але оптимальний варіант розміщення партнерів в ансамблі двох фортепіано – «навпроти».

Дуже часто безперервність чотириручного виконання порушується відсутністю в піаністів найпростіших навичок перегортання сторінок і відліку пауз. Легко й швидко в потрібний момент перекинути сторінку будь-якою рукою, продовжуючи грати другою – не проста справа, цього слід учитися, не нехтуючи спеціальними вправами.

Піаністи не володіють добре відомою оркестрантам навичкою відрахунку тривалості пауз. Найпростішим і найефективнішим способом подолання непотрібного напруження й побоювання в паузах – програти музику, яка звучить у партнера.

В ансамблі двох фортепіано подати сигнал до вступу дещо складніше внаслідок достатньо великої віддаленості партнерів. Як правило, початкуючі піаністи-ансамблісти виявляються невідповідними до виконання зрозумілого сигналу – вступу. При виконанні за одним чи двома інструментами, коли руки кожного видно іншому, сигнал до вступу подається легким рухом кисті (з ясно визначеною верхньою точкою), кивком голови або за допомогою знаку очима в тих випадках, коли рук не видно (при розміщенні піаністів один навпроти одного). Корисно одночасно з цим жестом обом виконавцям узяти дихання. Вольовий видих означає початок гри. Вступ на сильну долю труднощів не викликає. Техніка вступу на слабку долю дещо складніша й вимагає більш старанної підготовки. Якщо для вступу на сильну долю виконується «вдих – видих», то для вступу на слабку долю тільки вольовий «вдих». Надзвичайно важко усвідомити, що швидкість вдиху вже є темп, у якому виконується твір: чим швидше темп – тим швидше й коротше вдих, і навпаки.

Навіть при оволодінні технікою ауфтакту трапляється іноді так, що партнери не збігаються з початком гри на якусь долю секунди (ударний характер звуку фортепіано навіть найменший незбіг робить відчутним). У такому випадку корисно узгодити прийом, яким кожний піаніст починає гру: висота, з якої руки опускаються на клавіші, повинна бути приблизно однаковою (подібно до того, як узгоджують рухи смичка партнери в струнному ансамблі). Дуже важливо звернути увагу на те, що не менше значення, ніж

синхронний початок, має і синхронне завершення, «зняття» звуків. Так звані «рвані акорди», у яких одні звуки тривають довше інших, забруднюють, спотворюють паузу і справляють неприємне враження.

Розглянемо докладніше основні елементи, які складають ядро зіграності ансамблю.

*Звуковидобування.* Підібрати двох піаністів, які б володіли ідентичним звуком, очевидно, нелегко. Невипадково, характеризуючи звук музиканта, ми вживаємо безліч визначень: мужній, світлий, ліричний тощо.

Проте, при всій багатоманітності індивідуальних рис звуковидобування є найбільш загальні особливості, які дають можливість розмежувати типи туше на дві категорії: «наспівний» і «різкий». Обидва вказані типи туше мають різну природу: так, в основі «різкого» звуковидобування знаходиться м'язова й «розова затисненість» і, навпаки, першою умовою вироблення «наспівності» є відчуття свободи.

Специфіка дворяльного ансамблю, дозволяючи підняти порівняно з різнорідним ансамблем загальний рівень динаміки, яскраво виявляє недоліки звуковидобування: умови безпосереднього зіставлення двох піаністів, які володіють різною природою звуковидобування, з особливою інтенсивністю руйнують ансамблеву єдність. Якщо завданням є формування найкращого творчого ансамблю, то успіх залежить від підбору партнерів за принципом єдиної природи звуковидобування.

*Динамічна рівновага.* Зміна сили, гучності звучання є одним з дійових виразових засобів. Уміле використання її допомагає розкрити загальний характер музики, її емоційний зміст і показати активні особливості форми твору. Динаміка у фортепіанному ансамблі відрізняється від звичних уявлень про зміну звука в сольному виконанні. Гучність звучання, його зміна при спільній грі підлягає музичним завданням конкретного твору й виробляється спільними зусиллями.

Основним критерієм єдності виконання динамічних відтінків в ансамблі є вміння добитися правильного розподілу звучності учасниками ансамблю –

це відноситься, насамперед, до оволодіння синхронним поступовим посиленням звучності, зменшенням звучності, різкими змінами звучності тощо. Якщо студенти грають перекладення оперних або симфонічних творів, необхідно знати інструментовку цієї музики і, по можливості, імітувати звучання певних інструментів у цілому. Симфонічні твори у фортепіанному ансамблі повинні звучати оркестрово й певною динамікою.

Твори, написані безпосередньо для фортепіанного ансамблю, мають виявляти всі можливості фортепіано. Динамічні зміни в ансамблі цілком і повністю підкоряються слуховому контролю. Від того, наскільки розвинуте у виконавців вміння слухати себе й партнера, залежить успіх виконання твору. Вслухаючись у музичну тканину, виконавці повинні знайти таке динамічне звучання, яке розкриває художню суть твору. Створення єдиної у всіх деталях динаміки – обов'язкова умова технічно грамотної спільної гри.

*Артикуляція і штрихи.* Артикуляція пов'язана з динамікою, штрихами, агогікою, метроритмом фрази. Палітра артикуляційних засобів у межах одного штриха дуже різноманітна, але не завжди може бути повністю відображена у тексті. Кожне виконання передбачає відповідну артикуляційну організованість. Музикантам необхідно досконало володіти технікою штрихів. В ансамблевому виконанні застосовуються однакові штрихи для досягнення ідентичного звучання. Передумовою продуманого, узгодженого ансамблю є уважне прочитання редакції нотного тексту, установлення єдиних виконавських указівок.

*Темпоритм.* Робота над темпоритмом в ансамблі надзвичайно складна. Ритмічна стійкість і гнучкість, відчуття єдиного темпу є першою технічною вимогою спільної гри. Тут слід говорити про досягнення так званого «колективного ритму», який поєднує творчі зусилля партнерів.

Проте відчуття ритму, як і відчуття темпу, дуже індивідуальне в різних виконавців. І якщо в сольному виконанні незначне ритмічне або темпове відхилення відбувається безболісно, то в ансамблі така темпоритмічна нестійкість хоча б одного з партнерів різко порушує синхронність виконання

і разом з нею відчуття музичної цілісності твору. Спільність розуміння і відчуття темпу – одна з основних умов ансамблю.

Особливе місце в спільному виконавстві займають питання, пов'язані з ритмом. Ледь помітні в сольній грі ритмічні прорахунки в ансамблі можуть різко порушити цілісність враження, дезорієнтувати партнерів і бути причиною аварій при публічному виступі. Ансамбль вимагає від учасників упевненого, бездоганного ритму.

Робота над ритмом починається з усунення індивідуальних недоліків у виконанні партнерів. Найпоширенішими недоліками у студентів є відсутність стійкості, що пов'язане з тенденцією до прискорення. Полегшує шлях його виправлення. Якщо цей недолік властивий тільки одному з учасників, то інший стає помічником викладача.

*Педалізація.* Визначаючи способи педалізації у фортепіанному ансамблі, необхідно керуватися тими ж міркуваннями, що й при виконанні на фортепіано соло, але пам'ятати та враховувати ефект «взаємного резонансу», який у більшості випадків вимагає особливо уважного слухового контролю. Педалізація в ансамблевому виконавстві потребує особливо чутливого сприйняття музичного твору в цілому та глибокого вивчення не лише своєї партії, але й партії партнера.

Значна частина розглянутих засобів виразності фортепіанного ансамблю (динаміка, педалізація, штрихи, темпоритм, артикуляція) для піаністів не є чимось принципово новим порівняно з практикою гри на фортепіано соло.

Особливості реалізації цих засобів в ансамблі полягають в усвідомленні своєї ансамблевої партії як невід'ємної частини цілого. У багатьох випадках виконавці не повинні розуміти ансамблеву єдність як обов'язкову подібність засобів і прийомів. Визначаючи виконавську концепцію, слід узгоджувати вживання виражальних засобів відповідно до художньої мети, авторського задуму.



## 2.4. Методичні рекомендації щодо виконання ансамблевих творів

**«Тиха ніч».** Популярна різдвяна пісня. У вступі та заключній побудові необхідно прагнути слухання розгорнутого мелодійного руху акорду, звуки якого передаються від однієї партії до іншої. Матеріал основної частини потребує вироблення співочого звуку на основі м'якого туше і плавного звуковедіння; досягнення звукового ефекту «мерехтливих зірочок» відбувається за рахунок чіткого виконання штриха *staccato*. Широке розташування усіх мелодійних ліній не вимагає особливої уваги виконавців до динамічної збалансованості фактури, що дає можливість сконцентруватися на синхронізації партій та втіленні художнього образу твору.

**«Пісенька Мамонтеняти».** Синкопована мелодія цього твору становить собою головну складність для юних виконавців. Намагання учнів наспівувати мелодію під час гри може виявитися неефективним, тому потрібно звернути особливу увагу на виділення акцентів під час розучування партій. Друга партія виконує функцію супроводу, і тут важливим є формування в учнів відчуття балансу між мелодією, лінією баса та середніми голосами (у цій п'єсі вони виконуються правою рукою), які необхідно грати тихіше.

**«Лісові дива».** Ця мініатюра – справжній діалог між партіями, що зумовлює необхідність постійної зміни рольового статусу партнерів від соліста до акомпаніатора і, навпаки, може створити певну складність у процесі розучування твору.

**«Ведмедик із лялькою».** Зміст цієї п'єси сприяє розвитку образного мислення учнів. У першій партії втілено образ ляльки, а в другій – ведмедика. У процесі розучування п'єси відбувається розвиток чуття ритму учнів, а використання плесків покращує координацію рухів. Обидві партії

є функціонально рівноцінними, що надає додаткового імпульсу для розвитку ансамблевих навичок кожного учасника.

**«Золоте весілля».** Ця п'єса дає кожному учаснику ансамблю можливість виконання своєї партії як сольної – адже іноді учні не виявляють бажання виконувати другу партію через відсутність у ній яскравого мелодійного матеріалу. Мелодія виконується одночасно обома партнерами, що потребує особливо пильної уваги до її артикуляції та фразування.

**«Подояночка».** П'єса з елементами імітаційно-підголоскової поліфонії. Перегук голосів у партіях створює у виконавців відчуття бесіди. Плинність та комплементарність музичних ліній створює певні ансамблеві складнощі, подолання яких потребує активізації навичок слухового контролю учнів: слухання себе, партнера та загального музичного руху.

**«Пісенька Крокодила Гени».** Багат шарова фактура п'єси становить собою певну складність для виконавців. Кожна партія має власну мелодійну лінію та акомпанемент. Метод порівняння фактури п'єси з оркестровою партитурою сприяє досягненню тембрового різнобарв'я звучання.

**«Літній ранок».** П'єса-красвид із характерними звукозображальними прийомами. У куплеті, коли мелодію виконує друга партія, необхідно прагнути виваженого динамічного співвідношення усіх звукових ліній. У процесі розучування п'єси відбувається розвиток поліфонічного слуху та навичок слухового контролю учнів.

**«Два півники».** Весела запальна п'єса. Важливе значення у створенні яскравого музичного образу належить артикуляції, тому особливої уваги потребує точне виконання штрихів. Друга партія відзначається чергуванням

різних типів фактури супроводу. Плески різних ритмічних побудов сприяють розвитку музично-ритмічного чуття.

**«Журавель».** В п'єсі штрихи мають особливе значення, що виявляється як у мелодії, так і в акомпанементі. Досягнення якісного ансамблю потребує активізації навичок слухового контролю щодо загального музичного руху обох партій. Виконання акордів у другій партії має бути чітким, легким, без зайвого навантаження, з огляду на те, що в таких фрагментах друга партія виконує функцію акомпанементу (такти 7 – 10, 15 – 17, 29 – 34, 37 – 42).

**«Вийди, вийди, Іванку».** Виконання пасажу у вступі потребує підкресленого удару на кожен четверту шістнадцятку у поєднанні із загальним висхідним рухом. У середньому розділі мелодію слід виконувати наспівно, повнозвучно проводити її в усіх голосах. Наближення репризи у першій партії відзначається поверненням елементів головної теми, які необхідно підкреслити. Рівень складності твору відповідає можливостям учнів.

**«У всього є свій початок».** У першому куплеті перед учнями постають традиційні завдання інтерпретації пісні в інструментальному викладі: виразне виконання наспівної мелодії, підголосків, перегуків, відходу акомпанементу на другий план. У другому куплеті джазові елементи слід виконувати дуже ритмічно, чітким, сухим звуком; це стосується також і виконання акомпанементу другого приспіва.

**«Щедрик».** Перший розділ необхідно грати максимально наспівно, добре вибудовувати чотириголосні акорди. У другому – рівномірно розрахувати динамічний рух до кульмінації, яка обривається. При цьому потрібно слідкувати, щоб потужна акордова фактура другої партії не заглушала мелодію. У третьому розділі важливо дотримуватися чіткого ритму, особливо під час чергування тріолей з дволями.

## ПІСЛЯМОВА

Отриманий майбутнім учителем музичного мистецтва музично-слуховий досвід у процесі навчання фортепіанного ансамблю, а також досвід колективної творчості має практичне значення не тільки для успішного оволодіння виконавською технікою ансамблевої гри. Він дозволяє майбутньому фахівцю набути навичок актуальних для сучасної професійної музично-педагогічної діяльності.

У свою чергу, досвід взаємодії в діалозі, вміння аргументувати свою позицію, підпорядковувати свої музично-образні уявлення загальним виконавським цілям і завданням, а також навички, отримані у студентському ансамблі, реалізуючись у музично-педагогічній діяльності, допоможуть майбутньому вчителю не тільки вибудовувати спілкування зі своїми учнями за принципом творчого діалогу, але і, залучаючи їх до культури його ведення, активізувати з його допомогою їх творче мислення і прагнення до творчого пошуку.

Робота над розумінням ансамблевої специфіки досягається шляхом постійних репетицій, де найменший намір чи зміна інтерпретації твору відразу враховується партнером. Такий порядок вводиться в процесі навчання різноманітним видам ансамблю.

На основі узагальнення практичного педагогічного досвіду можна стверджувати, що ансамблева гра, здійснювана в рамках малого колективу, є шляхом інтенсивного надбання студентами педагогічних умінь, шляхом до професійного «дозрівання» молодого фахівця.

Застосування методичних рекомендацій щодо ансамблевого музикування дозволить розвивати взаєморозуміння виконавців та формувати єдину творчу позицію учасників.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонова М. Педагогические условия подготовки будущих учителей музыки в классе фортепианного ансамбля. / М. Антонова // Культура-образование-педагогика искусства : сб. науч. трудов. – Москва : РИЦ «Альфа»; МГОПУ им. М. А. Шолохова, 2003. – С. 179–180.
2. Андрущенко І. Д. Педагогічні принципи і методи виховання естетичної культури учасників ансамблю ложкарів. / І. Д. Андрущенко // Проблеми мистецької освіти : зб. наук.-метод. ст. / відп. ред. О. Я. Ростовський. – Ніжин : НДУ ім. М. Гоголя, 2008. – Вип. 3. – 315 с.
3. Антошина Н. Развитие пианиста. / Н. Антошина. – Москва : Музгиз, 1935. – 195 с.
4. Беркман Т. Л. Методика обучения игре на фортепиано. / Т. Л. Беркман – Москва : Просвещение, 1977. – 102 с.
5. Вицинский А. В. Психологический анализ процесса работы пианиста-исполнителя над музыкальным произведением. / А. В. Вицинский // Вопросы психологии. – 1950. – № 5. – С. 23–29.
6. Гальперин П. Я. Экспериментальное функционирование внимания. / П. Я. Гальперин. – Москва : МГУ, 1974. – 101 с.
7. Готлиб А. Д. Основы ансамблевой техники. / А. Д. Готлиб – Москва : Музыка, 1971. – 94 с.
8. Гофман Й. Фортепианная игра. / Й. Гофман – Москва : Музгиз, 1961. – 224 с.
9. Казахватова Л. А. Теоретические аспекты профессиональной подготовки будущего педагога музыканта в классе ансамблевого исполнительства. / Л. А. Казахватова, Г. Г. Сибирякова // Молодой ученый. – 2013. – № 8. – С. 395–402.
10. Кременштейн Б. Воспитание самостоятельности учащегося в классе специального фортепиано. / Б. Кременштейн. – Москва : Классика – XXI, 2009. – 127 с.

11. Ляшенко Т. В. Фортепіанний ансамбль в системі музично-педагогічного навчання. // Наукові записки НДУ імені М. Гоголя. Психолого-педагогічні науки. – 2015. – № 2. – С. 141.
12. Молчанова Т. О. Мистецтво піаніста-концертмейстера : навч. посіб. / Т. О. Молчанова. – Львів : ДМА, 2007. – 112 с.
13. Молчанова Т. О. Мистецтво піаніста-концертмейстера : навч. посібник. / Т. О. Молчанова. – Львів : ДМА, 2001. – 216 с.
14. Польская И. И. Камерный ансамбль: история, теория, эстетика : монография / И. И. Польская. – Харьков : ХДАК, 2001. – 396 с.
15. Сорокина Е. Фортепианный дуэт. История жанра. / Е. Сорокина. – Москва : СГИИ, 1988. – 266 с.
16. Станиславский К. С. Работа актёра над собой. / К. С. Станиславский. – Москва : Искусство, 1985. – 479 с.
17. Тачкова Е. М. Работа с ансамблями. / Е. М. Тачкова // Музыка в школе. – 2001. – № 4. – С. 88.
18. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей / Б. М. Теплов. // Избранные труды. – Москва : Просвещение, 1985. – Т. 1. – С. 42–72.
19. Шубіна В. Б. Роль фортепіанного ансамблю у формуванні професійних музичних умінь та навичок майбутніх вчителів музики. / В. Б. Шубіна. // Педагогічний дискурс: зб. наук. праць / гол. ред. І. М. Шоробура. – Хмельницький : ХГПА. – 2011. – Вип. 9. – С. 374–379.
20. Щапов А. П. Фортепианная педагогика. / А. П. Щапов. – Москва : Сов. Россия, 1960. – 248 с.
21. Язикова Н. Фортепіанний ансамбль як одна з форм спільної музично-виконавської діяльності [Електронний ресурс] / Н. Язикова. – Режим доступу: [http://www.nbu.gov.ua/Portal/Soc\\_Gum/Mmik/2009\\_10/teksti/yazukova.htm](http://www.nbu.gov.ua/Portal/Soc_Gum/Mmik/2009_10/teksti/yazukova.htm). – Назва з екрана.

## ДОДАТКИ

### Додаток А

#### Орієнтовний перелік творів для фортепіанного ансамблю

##### Сучасний репертуар (додаток Б – ноти)

- «Тиха ніч». Ф. Грубер
- «Пісенька Мамонтеняти». В. Шаїнський
- «Лісові дива». В. Дем'янчук
- «Ведмедик із лялькою». М. Качурбіна
- «Золоте весілля». Р. Паулс
- «Подоляночка». Українська народна пісня
- «Пісенька крокодила Гени». В. Шаїнський
- «Літній ранок». Н. Галабурда
- «Два півники». Українська народна пісня
- «Журавель». Українська народна пісня
- «Вийди, вийди, Іванку». Українська народна пісня
- «У всього є свій початок». Г. Шахневич
- «Щедрик». Українська народна пісня

##### Класичний репертуар

- А. Аренський – 6 дитячих п'єс ор. 34.
- Й. Андре – легкі сонати.
- А. Брукнер – Три маленькі п'єси.
- Л. Вайнер – Три маленькі п'єси.
- Я. Ваньхал – Дуже легка Соната C-dur, ор. 64; Соната ор. 65.
- Е. Вольф – Соната C-dur.
- Й. Гайдн – «Учитель та учень».
- Р. Глієр – 24 п'єси, ор. 38, 12 п'єс, ор. 48
- О. Гречанінов – «На зеленому лузі». 10 легких п'єс, опус 99.

І. Гурнік – Вальси.

Даніель Лесюр – Букет Беатрисі № 1, № 2.

К. Дельвенкур – Образи казок давніх часів.

А. Діабеллі – Шість сонатин, ор. 163; 28 мелодійних вправ, ор. 149;  
Вальси, ор. 164.

О. Дюбюк – Дитячий музичний квітник, 18 п'єс.

О. Дютш – 5 п'ятиклавішних п'єс.

Л. Кожелух – Соната C-dur, ор. 12 № 1.

Я. Кржишка – 6 колискових.

Ф. Кулау – Сонатини, ор. 44, 66.

Г. Кохан – 11 маленьких п'єс.

М. Клементі – 7 дуетів Сонат.

Ц. Кої – 10 п'ятиклавішних п'єс, ор. 74

М. Ладухін – Дитячий репертуар: 4 п'єси.

Є. Леє – Аліса в країні чудес: 12 легких дуетів.

Й. Накада – За фортепіано в 4 руки: 8 п'єс.

Ж. Орик – 5 багателів.

К. Рейнеке – 10 маленьких Фантазій на теми німецьких дитячих пісень,  
ор. 181; 12 п'єс, ор. 54.

А. Роулі – 5 п'ятиклавішних п'єс. Пліч - о - пліч.

С. Скотт – дитячі рими. 6 п'єс.

І. Стравінський – П'ять легких п'єс в 4 руки. № 1 – Анданте, № 5 – Галоп.

У. Уолтон – Дуети для дітей: 2 зошити.

З. Зібіх – Маленькі п'єси та етюди дітям, № 12-16.

П. Чайковський – 50 народних пісень.

З. Шестак – Книжка для учнів: 7 п'єс.

Ф. Шмітт – На п'яти нотах. Маленька сюїта, ор. 34 Три п'єси ор. 37 –  
Кадриль, Гавот, Марш; Тиждень маленького ельфа. 7 п'єс ор. 58.

Ф. Шуберт – 4 Лендлера. Дитячий марш. Вальси.

К. Черні – «Практична школа», ор. 824. Збірник вправ, ор. 239.



Нотний матеріал

ТИХА НІЧ

Ф. Грубер

Спокійно *mp dolce* *molto cantabile*

5 *espress.* *molto cantabile*

11

6

17 *8va* *8va* *8va*

*cresc.*

22 *8va* *8va*

*mf* *dim.*

*mf* *dim.*

27 (8)

*p* *rit.* *pp*

*p* *rit.* *pp*

# ПІСЕНЬКА МАМОНТЕНЯТИ

*В. Шайнський*

**Allegretto**

*mf* *espress.* *mp*

4

7

11

Musical score for measures 11-14. The top system shows a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a simple accompaniment. The middle system shows a grand staff with a treble clef and a bass clef, featuring a complex accompaniment with chords and moving lines.

15

Musical score for measures 15-18. The top system shows a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a simple accompaniment. The middle system shows a grand staff with a treble clef and a bass clef, featuring a complex accompaniment with chords and moving lines.

19

Musical score for measures 19-22. The top system shows a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a simple accompaniment. The middle system shows a grand staff with a treble clef and a bass clef, featuring a complex accompaniment with chords and moving lines.

# ЛІСОВІ ДИВА

На тему пісні В. Дем'янука

## Allegretto

*mp cresc.*

**Allegretto**

*mf* *dim.*

*legato sempre*

5 *p leggiero* *15<sup>ma</sup>* *mf* *8<sup>va</sup>* *15<sup>ma</sup>* *p* *15<sup>ma</sup>*

*mf* *p leggiero* *mf*

10 *15<sup>ma</sup>* *mf* *8<sup>va</sup>* *p*

Musical score for piano, measures 15-20. The score is written for two systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one flat (B-flat major or E-flat minor). The first system starts at measure 15. The right hand features a triplet of eighth notes (marked with a circled '8') in the first two measures, followed by a rest. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. The second system starts at measure 20. The right hand has a half note chord in the first measure, followed by a triplet of eighth notes (marked with a circled '8') and a final chord. The left hand continues with eighth notes. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

# ВЕДМЕДИК ІЗ ЛЯЛЬКОЮ

*В. Качурбіна*

12

18

*mf*

Musical score for measures 18-23. The piece is in D major (two sharps) and 3/4 time. The first system consists of six measures. The right hand starts with a whole rest in measure 18, followed by eighth-note pairs in measures 19 and 20, and a quarter note in measure 21. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *mf* is present in measure 19.

24

Musical score for measures 24-28. The right hand continues with eighth-note pairs in measures 24 and 25, followed by a quarter note in measure 26, and eighth-note pairs in measures 27 and 28. The left hand accompaniment remains consistent.

29

Musical score for measures 29-33. The right hand features eighth-note pairs in measures 29 and 30, quarter notes in measures 31 and 32, and eighth-note pairs in measure 33. The left hand accompaniment continues with eighth notes.

34

*mp leggiero*

*f marcato*

39

*mf*

*mf*

44



51

57

62

\*) плескати в долоні

# ЗОЛОТЕ ВЕСІЛЛЯ

*Р. Паулс*

Рухливо, весело

The first system of the musical score is in 4/4 time. It features a piano introduction with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The melody starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note B4. The bass line consists of quarter notes G2, A2, B2, and C3. The dynamic marking is *mf*.

The second system of the musical score begins at measure 5. It continues the piano introduction with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The melody starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note B4. The bass line consists of quarter notes G2, A2, B2, and C3. The dynamic marking is *mf*.

The third system of the musical score begins at measure 9. It continues the piano introduction with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The melody starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note B4. The bass line consists of quarter notes G2, A2, B2, and C3. The dynamic marking is *mf*.

16

13 *8<sup>va</sup>*  
*f*

(8)  
17 (8)

21 *8<sup>va</sup>*  
*f*

25 (8) 17

mf

29

mp

mf

33

dim.

mp

dim.

\*) плескати в долоні

ПОДОЛЯНОЧКА  
Українська народна пісня

19

16

*f*

*mf*

20

8<sup>va</sup>-----|

*subito p*

*subito p*

25

*cresc.*

*mf*

*cresc.*

*mf*

*dim.*

# ПІСЕНЬКА КРОКОДИЛА ГЕНИ

*В. Шайнський*

21

23 (15)

Musical score for measures 23-28. The system consists of two grand staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with eighth-note patterns and slurs. Measure numbers 23, 24, 25, 26, 27, and 28 are indicated above the first staff.

29 (15)

Musical score for measures 29-35. The system consists of two grand staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with eighth-note patterns and slurs. Measure numbers 29, 30, 31, 32, 33, 34, and 35 are indicated above the first staff.

36 (15)

Musical score for measures 36-41. The system consists of two grand staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with eighth-note patterns and slurs. Measure numbers 36, 37, 38, 39, 40, and 41 are indicated above the first staff. Dynamic markings *8<sup>va</sup>* and *8<sup>vb</sup>* are present.

44 *8va* *8va*

(8)

50 *8va* *8va*

(8)

57 (8)

(8)

# ЛІТНІЙ РАНОК

На тему пісні Н. Галабурди

The musical score is written for piano in 4/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). It is divided into three systems of staves.

**System 1:** The first system consists of two staves. The upper staff is marked *Andante* and *mp* (mezzo-piano), featuring a melodic line with an *8va* (octave) marking. The lower staff is also marked *Andante* and *mf* (mezzo-forte), with a bass line marked *legato*.

**System 2:** The second system starts at measure 4. The upper staff continues the melodic line with *8va* markings and *legato* phrasing. The lower staff maintains the *legato* bass line.

**System 3:** The third system starts at measure 7. The upper staff includes a circled measure number (8) and *8va* markings. The lower staff continues the *legato* bass line. The dynamic *mf* is indicated in the middle of the system.



11 (8)

Musical score for measures 11-13. The score is in 3/4 time and consists of four staves. The top two staves are for the right hand, and the bottom two are for the left hand. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). Measure 11 starts with a treble clef and a key signature of three sharps. The first staff has a melodic line with a slur over measures 11-12 and an 8va marking above measure 13. The second staff has a similar melodic line with a slur over measures 11-12 and an 8va marking above measure 13. The third staff has a rhythmic accompaniment with a slur over measures 11-12 and an 8va marking above measure 13. The fourth staff has a bass line with a slur over measures 11-12 and an 8va marking above measure 13. Dynamics include *mf* and *mp legato*.

14 (8)

Musical score for measures 14-16. The score is in 3/4 time and consists of four staves. The top two staves are for the right hand, and the bottom two are for the left hand. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). Measure 14 starts with a treble clef and a key signature of three sharps. The first staff has a melodic line with a slur over measures 14-15 and an 8va marking above measure 16. The second staff has a similar melodic line with a slur over measures 14-15 and an 8va marking above measure 16. The third staff has a rhythmic accompaniment with a slur over measures 14-15 and an 8va marking above measure 16. The fourth staff has a bass line with a slur over measures 14-15 and an 8va marking above measure 16. Dynamics include *mp legato* and *mf*.

17 (8)

Musical score for measures 17-19. The score is in 3/4 time and consists of four staves. The top two staves are for the right hand, and the bottom two are for the left hand. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). Measure 17 starts with a treble clef and a key signature of three sharps. The first staff has a melodic line with a slur over measures 17-18 and an 8va marking above measure 19. The second staff has a similar melodic line with a slur over measures 17-18 and an 8va marking above measure 19. The third staff has a rhythmic accompaniment with a slur over measures 17-18 and an 8va marking above measure 19. The fourth staff has a bass line with a slur over measures 17-18 and an 8va marking above measure 19. Dynamics include *mp legato* and *mf*.

20

(8) 8va

23

8va (8)

26

(8) 8va 8va

# ЖУРАВЕЛЬ

## Українська народна пісня

Moderato  
8<sup>mo</sup>

*f* \*) *legato*

Moderato

*f* \*) *legato*

(8)

4

*mf*

*mf*

8

*f cresc.*

*p*

*f cresc.*

\*) плескати в долоні

Moderato

8<sup>02</sup>

*f* \*) *legato*

Moderato

*f* \*) *legato*

(8)

*mf*

*mf*

4

8

\*) плескати в долоні

30

12

*mf*

15

*mf*

19

8<sup>va</sup>

*mf* *f*

24 (8)

*ff*

28 (8)

*mf*

32

*cresc. molto*

35

Musical score for measures 35-37. The piece is in G major (one sharp) and 2/4 time. Measures 35 and 36 feature a melodic line in the right hand with eighth notes and a bass line with eighth notes. Measure 37 features a dynamic marking of *f* (forte) and includes a fermata over the final note of the right hand and a *v* (accents) marking over the final notes of the bass line.

38

Musical score for measures 38-40. The piece continues in G major and 2/4 time. Measures 38 and 39 feature a melodic line in the right hand with eighth notes and a bass line with eighth notes. Measure 40 features a dynamic marking of *f* (forte) and includes a *v* (accents) marking over the final notes of the bass line.

41

Musical score for measures 41-43. The piece continues in G major and 2/4 time. Measures 41 and 42 feature a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) and include a *v* (accents) marking over the final notes of the bass line. Measure 43 features a dynamic marking of *f* (forte) and includes a *cresc.* (crescendo) marking and a *v* (accents) marking over the final notes of the bass line.

# ДВА ПІВНИКИ

## Українська народна пісня

The musical score is written in 2/4 time and consists of three systems of piano and guitar accompaniment. The tempo is marked *Allegretto*.

**System 1:** The piano part begins with a forte (*f*) dynamic. The guitar part features a series of eighth notes with a slur and a breath mark (*8va*). The system concludes with a *legato dim.* marking.

**System 2:** The piano part starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The guitar part continues with eighth notes and a slur. The system ends with a *8va* breath mark.

**System 3:** The piano part begins at measure 15 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The guitar part features a *legato* marking and a forte (*f*) dynamic. The piano part includes a *leggiero* marking, indicating a light touch.



22 (8)-----1                    8<sup>va</sup>-----1

29                    8<sup>va</sup>-----1                    8<sup>va</sup>-----1                    8<sup>va</sup>                    8<sup>va</sup>

36                    8<sup>va</sup>-----1                    8<sup>va</sup>-----1

Musical score for piano, measures 43-48. The score is written for three staves: Treble, Middle, and Bass. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The score is marked with a measure rest of 8 measures at the beginning of each staff. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents. The piece concludes with a double bar line and a fermata over the final note in the bass staff.

43 (8)

(8)

# ВИЙДИ, ВИЙДИ, ІВАНКУ

Українська народна пісня

Allegro

The musical score is written for piano in 3/4 time. It consists of three systems of staves. The first system (measures 1-2) features a treble clef staff with a whole rest and a bass clef staff with a half note followed by a quarter note, marked *p cresc.*. The second system (measures 3-5) features a bass clef staff with a half note followed by a quarter note, marked *p cresc.*, and a treble clef staff with a half note followed by a quarter note. The third system (measures 6-8) features a treble clef staff with a half note followed by a quarter note, marked *a tempo*, and a bass clef staff with a half note followed by a quarter note, marked *rit.*. The score includes various dynamics such as *p*, *cresc.*, *f*, *mf legato*, and *dim.*, as well as articulation marks like accents and slurs. The tempo is marked *Allegro* and *a tempo*.

Allegro

3

8va

8va

f

f

6

a tempo

rit. mf legato

dim.

rit.

12

*f*

This system contains measures 12 through 16. It features a grand staff with three staves. The top staff has a melodic line starting with a quarter rest, followed by a half note G4, and ending with a quarter note G4. The middle and bottom staves contain a complex accompaniment of eighth and sixteenth notes, with slurs and ties. A dynamic marking of *f* (forte) is placed above the final measure.

17

*cresc.*

This system contains measures 17 through 21. It features a grand staff with three staves. The top staff has a melodic line with slurs and ties. The middle and bottom staves contain a complex accompaniment of eighth and sixteenth notes, with slurs and ties. A dynamic marking of *cresc.* (crescendo) is placed above the first measure.

22

*sf*

This system contains measures 22 through 26. It features a grand staff with three staves. The top staff has a melodic line with slurs and ties. The middle and bottom staves contain a complex accompaniment of eighth and sixteenth notes, with slurs and ties. Dynamic markings of *sf* (sforzando) are placed above the middle and bottom staves in measures 24 and 25.

27

*sf* *sf*

33

*molto espress. legato*

41

*espress. molto legato*

49

*p leggiero*

*mf legato*

con Ped.

8va

55 (8) 7

8va

60

*f marcato*

65 *f* *8va* *37*

70 (8) *8va* *cresc. molto*

74 (8) *f marcato*

78 (8)

ff

ff

81 (8)

ff

ff



# У ВСЬОГО Є СВІЙ ПОЧАТОК

Г. Шахневич

Неквапливо

*p* *cresc.*

*cresc.* *mf*

5 *mf*

*mp*

10

14

Musical score for measures 14-19. The score is in G major and 4/4 time. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and a treble line with chords and eighth-note patterns. The right hand has a melodic line with eighth-note runs and slurs.

20

*legato*

8<sup>va</sup>

Musical score for measures 20-25. The score is in G major and 4/4 time. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and a treble line with chords and eighth-note patterns. The right hand has a melodic line with eighth-note runs and slurs. The word "legato" is written above the first staff, and "8<sup>va</sup>" is written above the second staff.

26 (8)-----1

8<sup>va</sup>-----

Musical score for measures 26-31. The score is in G major and 4/4 time. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and a treble line with chords and eighth-note patterns. The right hand has a melodic line with eighth-note runs and slurs. The number "26" is written above the first staff, followed by "(8)-----1". The word "8<sup>va</sup>" is written above the second staff.

31 (8)

mf

dim.

36

mf

mp

cresc.

40

43 *8va* *8va*

47 (8) *legato* *legato*

51 *8va*

The image shows a musical score for piano, consisting of three systems of staves. The first system (measures 43-46) features a treble and bass staff with a piano accompaniment and a vocal line. The vocal line has a melodic line with a dotted note and a final eighth note. The piano accompaniment has a rhythmic pattern of eighth notes. The second system (measures 47-50) features a treble and bass staff. The vocal line has a melodic line with a dotted note and a final eighth note. The piano accompaniment has a rhythmic pattern of eighth notes. The third system (measures 51-54) features a treble and bass staff. The vocal line has a melodic line with a dotted note and a final eighth note. The piano accompaniment has a rhythmic pattern of eighth notes. The score includes dynamic markings such as *8va* and *legato*.

55 (8)-----1 8<sup>va</sup>-----

60 (8)-----1 8<sup>va</sup>-----

64 (8)-----1

# ЩЕДРИК

Українська народна пісня

*Con moto*

*mf* *pp*

*Con moto*

*pp*

6

*p*

*p*

12

*mf* *mf*

18

Musical score for measures 18-23. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of four staves: two for the right hand and two for the left hand. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the second measure of the right hand.

24

Musical score for measures 24-28. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats. It consists of four staves. The right hand has a melodic line with some chromaticism, and the left hand has a steady accompaniment. Dynamic markings include *dim.* (diminuendo), *mf* (mezzo-forte), and *pp* (pianissimo) across the measures.

29

Musical score for measures 29-34. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats. It consists of four staves. The right hand features a melodic line with some sustained notes, and the left hand has a bass line with sustained notes. Dynamic markings include *mp* (mezzo-piano) and *p* (piano).

35

Musical score for measures 35-40. The top system features a treble clef with a melodic line consisting of tied chords. The middle system features a treble clef with a rhythmic accompaniment of eighth notes. The bottom system features a bass clef with a bass line of eighth notes and rests.

41

Musical score for measures 41-45. The top system features a treble clef with a melodic line starting at measure 41. The middle system features a treble clef with a rhythmic accompaniment. The bottom system features a bass clef with a bass line. Dynamics include *mp* and *mf*.

46

Musical score for measures 46-50. The top system features a treble clef with a melodic line. The middle system features a treble clef with a rhythmic accompaniment. The bottom system features a bass clef with a bass line. The instruction *sempre cresc.* is present in both the middle and bottom systems.



51

*f*

*mf*

56

*mf*

*dim.*

*mp*

62

*mp cresc.*

*dim.*

*p*

66

66

67

68

69

70

70

71

72

73

74

8<sup>va</sup>

*cresc.*

*mf*

74

75

76

77

79 (8)

Musical score for measures 79-82. The score is written for piano in a grand staff. The right hand (treble clef) plays a melody of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The left hand (bass clef) plays a rhythmic accompaniment of eighth notes: G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2. Measures 79-81 feature a large slur over the left hand, indicating a sustained or legato texture. Measure 82 begins with a new melodic line in the right hand: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

83 (8)

Musical score for measures 83-86. The score is written for piano in a grand staff. The right hand (treble clef) plays a melody of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The left hand (bass clef) plays a rhythmic accompaniment of eighth notes: G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2. Measures 83-85 feature a large slur over the right hand, indicating a sustained or legato texture. Measure 86 begins with a new melodic line in the right hand: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes: G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2. The score concludes with a double bar line and the instruction "rit." (ritardando) in both staves.

*Навчальне видання*

**Бившева Тамара Федорівна**

**ОСНОВИ ФОРТЕПІАННОГО ВИКОНАВСТВА.  
АНСАМБЛЬ**

Методичні настанови