

<https://doi.org/10.30853/pedagogy.2018-3.5>

Мищенко Михаил Юрьевич

**НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ СОВРЕМЕННОГО АНСАМБЛЕВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА В КУРСЕ ОБЩЕГО ФОРТЕПИАНО**

Статья посвящена рассмотрению особенностей современного фортепианного ансамблевого исполнительства в педагогической деятельности преподавателя высшей школы. Акцентируется вопрос влияния ансамблевого музицирования на развитие профессиональных навыков и личностных качеств студентов разных музыкальных специальностей. С учетом модернизации современного российского образования, а также на основе многолетнего педагогического опыта и обширной концертной деятельности даны рекомендации по работе в курсе общего фортепиано со студентами, направленные на развитие взаимодействия, повышения качества звучания, общемузыкальной эрудиции.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/4/2018/3/5.html](http://www.gramota.net/materials/4/2018/3/5.html)

Источник

**Педагогика. Вопросы теории и практики**

Тамбов: Грамота, 2018. № 3(11) С. 22-25. ISSN 2500-0039.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/4.html](http://www.gramota.net/editions/4.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/4/2018/3/](http://www.gramota.net/materials/4/2018/3/)

**© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [pednauki@gramota.net](mailto:pednauki@gramota.net)

6. Корсакова Г. Г., Зиневич Н. В. Особенности целеобразования в учебной деятельности студентов в процессе обучения иностранному языку в условиях модернизации системы высшего образования // Иностранные языки: лингвистические и методические аспекты. 2013. № 20. С. 65-68.
7. Кудрявцев В. Т. Проблемное обучение: истоки, сущность, перспективы. М.: Знание, 1991. 80 с.
8. Матюшкин А. М. Проблемные ситуации в мышлении и обучении. М.: Просвещение, 1972. 208 с.
9. Оконь В. Основы проблемного обучения. М.: Просвещение, 1968. 208 с.
10. Примерная программа «Иностранный язык» для неязыковых вузов и факультетов, разработанная Научно-методическим советом по иностранным языкам при Министерстве образования и науки РФ. М., 2009. 23 с.
11. Соловова Е. Н. Интерактивность в языковом образовании // Новые технологии в образовательном пространстве родного и иностранного языка. 2013. № 1. С. 364-370.
12. Титова С. В. Дидактические проблемы интеграции мобильных приложений в учебный процесс // Вестник Тамбовского университета. Серия «Гуманитарные науки». 2016. Т. 21. Вып. 7-8 (159-160). С. 7-14.
13. Федеральный государственный стандарт высшего образования по направлению подготовки 40.03.01 «Юриспруденция» (уровень бакалавриата) [Электронный ресурс]. URL: <http://base.garant.ru/71579274/53f89421bbdaf741eb2d1ecc4ddb4c33/> (дата обращения: 12.10.2018).
14. Эсаулов А. Ф. Психология решения задач: методическое пособие. М.: Высшая школа, 1972. 216 с.
15. Krois-Linder A., Firth M. Introduction to International Legal English. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. 160 p.
16. Scales P. Teaching in the Lifelong Learning Sector. Maidenhead: Open University Press, 2013. 329 p.

#### PROBLEM-BASED SITUATIONS USE IN THE PROCESS OF FOREIGN LANGUAGE TEACHING AT LAW HIGHER EDUCATION ESTABLISHMENTS

**Korsakova Galina Grigor'evna**, Ph. D. in Pedagogy, Associate Professor  
**Zinevich Natal'ya Vyacheslavovna**  
**Popadina Zhanna Petrovna**  
*Immanuel Kant Baltic Federal University, Kaliningrad*  
*Korsakova.G.2013@yandex.ru; nata-kgu@mail.ru; zpopadina@mail.ru*

The article reveals the ways of using problem-based situations in language training of law students, which contributes not only to the improvement of their language training, but also to the formation of an algorithm for solving such situations in future professional activity. The authors focus on the study of the process of solving problem-based situations in the professionally oriented discourse, as well as the ways of their integration into educational process. The paper provides a set of training exercises that correspond to each stage of solving a problem-based situation.

*Key words and phrases:* problem-based training; case analysis; professionally oriented discourse; intellectual abilities; cognitive interest.

УДК 37; 786.24

Дата поступления рукописи: 15.09.2018

<https://doi.org/10.30853/pedagogy.2018-3.5>

*Статья посвящена рассмотрению особенностей современного фортепианного ансамблевого исполнительства в педагогической деятельности преподавателя высшей школы. Акцентируется вопрос влияния ансамблевого музицирования на развитие профессиональных навыков и личностных качеств студентов разных музыкальных специальностей. С учетом модернизации современного российского образования, а также на основе многолетнего педагогического опыта и обширной концертной деятельности даны рекомендации по работе в курсе общего фортепиано со студентами, направленные на развитие взаимодействия, повышения качества звучания, общемузыкальной эрудиции.*

*Ключевые слова и фразы:* ансамбль; фортепианное исполнительство; фортепианный ансамбль; общее фортепиано; музыкальная педагогика; методика ансамблевого исполнительства.

**Мищенко Михаил Юрьевич**, доцент  
*Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки*  
*2miker@mail.ru*

#### НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ СОВРЕМЕННОГО АНСАМБЛЕВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА В КУРСЕ ОБЩЕГО ФОРТЕПИАНО

Значительный объем современной методической литературы, посвященной ансамблево-исполнительскому искусству, включающей подробно разработанные методические рекомендации, позволяет составить стройное представление о сущности ансамблевого взаимодействия. В числе таких работ – труды Д. Благого [1], В. Бобровского [2], А. Готлиба [3; 4], Ю. Крейна [6], Л. Раабена [7; 8], С. Чайкина [9] и другие. Личный опыт работы автора настоящей статьи в Новосибирской государственной консерватории на кафедре общего фортепиано, а также многолетнее творческое сотрудничество с ведущими вокалистами российских и зарубежных оперных театров позволили выявить ряд аспектов и особенностей ансамблевого исполнения, которым в современных исследованиях уделено недостаточное внимание. Их рассмотрению посвящена данная статья.

Во все времена понятие «музыкант» предполагало наличие универсальных профессиональных навыков, наряду с широтой общего и специального кругозора. Важнейшей целью музыкальной педагогики было и остается формирование художественного сознания, музыкального мышления учащегося, глубокое всестороннее

развитие его способностей. Фортепианный ансамбль в курсе общего фортепиано открывает большие возможности для расширения музыкальной эрудиции студентов. Выдающийся музыкант и педагог Р. Шуман в своих правилах для молодых музыкантов отмечал: «Никогда не упускай возможности участвовать в совместной игре – в дуэтах, трио и т.д. Это придаст твоей игре свободу, живость. Почаще аккомпанируй певцам...» [11, с. 12].

Детальная работа над репертуаром для фортепианного ансамбля, постижение основ ансамблевой техники способствуют усовершенствованию профессиональных навыков: оттачивает приемы звукоизвлечения, прививает культуру штриха, обостряет ритмическое восприятие, расширяет предел динамических представлений и шкалу динамических градаций. Но важнее всего то, что фортепианный ансамбль создает благоприятные условия для развития слуха и стимулирует этот процесс.

В творческом общении музыкантов-ансамблистов также возрастает инициативность и живой интерес к проблемам интерпретации. Новые требования предъявляются к исполнительской воле, концентрируется внимание, формируется качественно новое представление о свободе исполнения, о проявлении творческой индивидуальности, о профессиональной ответственности. Совместный труд активизирует работу мысли и фантазии, способствуя в конечном итоге развитию самостоятельности. Систематические занятия ансамблем способствуют не только профессиональному, но и нравственному развитию музыканта. Причина столь глубокого влияния заключается в специфике самой формы совместного музицирования. Фортепианный дуэт представляет собой некое единое целое, единый организм, наделенный собственным пульсом, дыханием, воображением, состоянием сопричастности к творчеству. В отличие от индивидуальности солиста, которая есть его достояние, творческая индивидуальность ансамбля является результатом органичного синтеза двух индивидуальностей, достигаемого осознанным самоограничением исполнительского «я».

Подлинное сотрудничество, как правило, предполагает разные темпераменты, достоинства и недостатки. Такое соотношение ансамблистов расширяет возможности для проявления эффекта компенсации и взаимодополнения. При обдумывании состава ансамбля чрезвычайно важно представлять комплекс необходимых качеств дуэта в целом. Наиболее перспективно объединение, при котором в лице двух участников дуэта представлены две разнонаправленные силы, например, один – возбудимый, с яркой эмоциональной реакцией на музыку, способный к импровизационному «взлету», воодушевляющийся быстрой игрой, воплощающий в себе центробежную силу; другой – склонный к созерцательности, интровертный, наиболее ярко проявляющийся при исполнении музыки лирико-философского плана и владеющий даром ее выразительного прочтения, – становится центростремительной силой ансамбля. Внутренняя борьба этих сил и тенденций приводит к равновесию в живом единстве исполнения. Итак, организация ансамбля по принципу диалектического единства противоположностей предпочтительней сочетания в дуэте партнеров одного исполнительского типа, так как такой союз ограничен рамками своего типа.

Для плодотворного творческого объединения наряду с отличием не менее важны черты сходства. Прежде всего это касается приемов звукоизвлечения, жестов, звуковых представлений. Их однородность во многом облегчает решение задач ансамблевой техники как таковой и укрепляет фундамент взаимопонимания. Следует также отметить, что для студенческого ансамбля существенно соблюдать уровень «продвинутой»: сомнительна полезность продолжительного сочетания сильного со слабым. Гораздо более ценна мобильность вариантов объединения, когда слабый в одном случае может быть включен в дуэт, где он уже не ведомый, а ведущий.

Каждый участник дуэта должен совершенствоваться в себе две функции ансамблиста: своеобразный «излучатель», энергетический стержень и чуткая «мембрана», способная к тонким психическим восприятиям с мгновенной реакцией на них. Это последнее свойство обеспечивает реальную возможность предвосхищения намерений партнера в процессе исполнения. Столь важные роли в ансамбле должны стать для педагога предметом пристального внимания. Задача вполне соответствует важной для творческого союза особенности – равноправию музыкантов. Сам характер распределения материала в ансамбле, когда мелодический контур темы поручается поочередно первому и второму фортепиано, требует умения «вести» и следовать за партнером, исполнять первый и в особенности второй план фактуры, поскольку функция играющего второй план заключается в том, чтобы органично «слиться» с основой, стать частью целого в согласном динамическом равновесии и ритмическом единении, обеспечить достижение синхронности исполнения.

В иерархии ансамблевой техники синхронность неслучайно занимает главное место, будучи «узлом» нескольких параметров, отражающих различные процессы. Синхронность звучания вертикали предполагает точное соответствие акустическому «фокусу». Внимание студентов следует постоянно обращать на то, что синхронность звучания достигается не внешними средствами (в одно время одинаковым движением опустить руки на клавиатуру), а внутренним ощущением. Она недостижима без вживания в избранный темп, естественный для обоих партнеров, гибкий при сменах, без органичного восприятия метра, в основе которого лежит определенная ритмическая пульсация.

Итак, синхронность недостижима без единства дыхания, которое, в свою очередь, замыкает целый комплекс явлений и элементов. В нем проявляется понимание фразировки, точная координация движений, согласованное применение штриха и соответствие их структуре ткани и тематизма произведения. Единство звуковых представлений обеспечивает точную настройку внутреннего слуха как главного координирующего центра в момент «предслышания». Каждый играющий в дуэте должен всегда помнить, убедившись в этом на собственном опыте, что «предслышит» не свою партию и не партию второго исполнителя, а всю партитуру сочинения, всю ткань.

Ансамблевая фокусировка слуха требует непрерывной сосредоточенности внимания и специальных усилий для ее развития. Особенно важна ясная линия ведущего голоса, к которому партнер «подстраивает» свой материал. Настройка по вертикали тренирует относительный слух и механизм, связывающий внутренний слух с аппаратом исполнителя. Ансамблевое соответствие, основанное на знании и ощущении природы

интервалов, делает фактуру стройной и ясной при любой ее плотности. Перегруженность же звучания, его пестрота, осознаваемая как несинхронность, есть результат отсутствия навыка точной игры. Особенно важно совместное исполнение интервала октавы, когда динамическое дозирование решается в каждом конкретном случае индивидуально. Важно передать характерность октавы, появляющейся в общем потоке одновременного движения. Для унисона соблюдается единство времени и динамики при различении тембра инструментов при вариативности динамики или ее иллюзии (например, при уплотнении звука одной из партий). Следует также внимательно отнестись к весьма своеобразно звучащей приме, исполняемой с ясной артикуляцией, с тенденцией к расчленению, чаще штрихом сухого legato.

На первоначальном уровне одновременное движение хорошо знакомо каждому пианисту по совпадению партий правой и левой рук любого произведения. Как правило, обучающиеся недостаточно осознают процесс корректировки звучания внутренним слухом. К основным слагаемым этого процесса относятся настройка на определенный регистр и динамическое дозирование, зависящее от роли материала в контексте эпизода. Иногда линии переплетаются таким образом, что смена «ролей» происходит в каждый следующий момент, как, например, в Хроматической инвенции из «Микрокосмоса» Белы Бартока.

Особого внимания и компетентного руководства педагога заслуживает работа над единством ритма, позволяющим достичь ансамблевого растворения в общем звучании и единства решения. Очень важно обращать внимание студентов на опорные доли в тактах, содержащих синкопы, на постоянство и точность внутренней ритмической пульсации. В случае если такт начинается синхронно со слабой доли после паузы, необходимо ритмическое погружение в нее. Все паузы и ферматы должны быть интерпретированы совместно. Тесное ритмическое переплетение партий, особенно в быстром темпе, нуждается в тщательной и тонкой работе.

Немаловажной задачей в начале работы фортепианного ансамбля является выбор программы. Программа курса общего фортепиано предполагает включение репертуарных списков произведений, предназначенных для фортепианного ансамбля. При выборе исполнительского материала для конкретного дуэта необходимо оставлять ощутимый запас трудности, так как ансамбль имеет собственную технику, которая предъявляет новые требования к ритмической дисциплине, звукоизвлечению, владению штрихом, внутреннему слуху, системе движений и т.д. Педагог, координирующий занятия ансамбля, должен раскрыть основные закономерности ансамблевой игры на уровне основных правил и, давая конкретные рекомендации, требовать самостоятельного решения задач от дуэта в целом. Единство фортепианного дуэта формируется в совместной работе от уровня интонирования интервала до уровня интерпретации. Взаимопонимание партнеров формируется в совместных усилиях – от исполнения различного рода диалогов до расшифровки сложной системы музыкальных символов, претворяемых в художественном образе.

Творческий путь ансамбля не следует начинать с работы над произведением классического стиля. Внешняя доступность, иллюзия технической простоты таят в себе опасность снижения высокохудожественной ценности и содержательности, свойственные музыке этого уровня. Исполнение, например, фортепианных ансамблей Вольфганга Амадея Моцарта требует тонкого вкуса, развитой пальцевой техники, фортепианного мастерства и редко удается студентам на стадии начального обучения ансамблевой игре. В то же время общеобразовательная эрудиция студентов позволяет сравнительно удачно приступить к изучению фортепианного ансамбля на репертуаре современных российских и зарубежных композиторов, например, сонаты Франсиса Пуленка, «Скарамуш» и «Каприччио» Дариуса Мийо, «Маленькая сюита» Клода Дебюсси, «Рондо» Николая Черепнина, семь пьес из «Микрокосмоса» Белы Бартока и др.

Отдельного внимания требует вопрос профессиональной специфики факультетов в занятиях фортепианным ансамблем. Так, студенты оркестровых специальностей имеют большой опыт и навыки игры в ансамбле, причем уже в процессе обучения специальности создается многогранный комплекс навыков – от интонирования до конкретного выступления. В смешанный ансамбль оркестрант вносит культуру штриха, выразительность игры, исполнительскую инициативность и артистизм, цельность интерпретации, навыки самостоятельной работы и т.д. Уровень фортепианной подготовки студентов-вокалистов крайне неоднороден. Тем более важна игра в четыре руки с педагогом на уровне первоначального обучения вокалиста, развивающая его гармонический слух, стимулирующая выразительность и яркость исполнения. Вслушивание в «голоса» разных регистров развивает тембровый слух, следствием чего становится расширение палитры звуковых представлений, усвоение техники фортепианного штриха, динамического арсенала звучания инструмента. Основой развития навыка ансамблевой игры становится имитирование звучания инструмента и манеры исполнения педагога.

В сравнении с самостоятельной работой, урок занимает меньшую долю времени, необходимого для изучения произведения, следовательно, крайне важна эффективность его проведения. Начальный этап ансамблевой игры целесообразно осуществлять в медленном темпе. Тщательно изучая партитуру, оба исполнителя должны определить значение каждого голоса, каждой партии в общей структуре музыкальной ткани, что определяет динамический план вертикали. Большое значение имеет работа неполным составом: ансамблисты одновременно играют ритмически совпадающие линии, прослушивая все интервалы, добиваясь акустической стройности звучания. Аналогичному соединению подвергаются все пары голосов, родственных по любому признаку. Для достижения качественного результата полезен кратковременный обмен музыкантов партиями, а также исполнение каждым целостной вертикали.

Педализация в ансамбле существенно отличается от педализации при сольном исполнении: педаль, уместная при игре отдельной партии, может оказаться непригодной с присоединением второй партии, поэтому вопросы использования педали должны решаться совместно.

Работа над динамикой осложняется ее естественно повышенным уровнем, противоресом чему является практика тихой и отчетливой игры, осмысленного интонирования, осознанного отношения к звуковысотности.

Проникая в суть музыкальной мысли через структуру звуковысотности, необходимо фиксировать слуховой памятью высотные вехи, сопоставлять их между собой и, организуя в новую связь, укрупнять масштаб самого музыкального мышления.

Подводя итоги значимости ансамблевого исполнительства с точки зрения развития профессиональных навыков и личностных качеств студентов, отметим ключевые аспекты в процессе работы фортепианного ансамбля.

Стержнем ансамбля следует считать партию первого фортепиано, так как именно в ней заложено первичное изложение тематизма, распределение материала и т.д. Партия второго фортепиано сочетает в себе разные функции, в целом же равноправие партий и исполнителей является главным принципом качественной ансамблевой игры.

Совместный труд музыкантов-ансамблистов должен приводить к взаимопониманию и объединению, что позволяет каждому чувствовать себя частью целого и существенно ограничивает творческую и личностную обособленность, будучи, таким образом, направленным на духовное развитие.

Ансамблевая игра способствует воспитанию исполнительской свободы и выразительности. Культура ансамблевой игры, основанная на точном артикулировании, внимании к фразировке и содержательной наполненности музыкальной мысли, требует напряженного слухового контроля. Следствием этого является углубленное понимание полифонии, слышание и дифференциация голосов, точное определение динамического соотношения планов, развитие навыка передачи стереофоничности звучания. Если при взаимодействии фортепиано с другими инструментами тембровое сближение невозможно, то в фортепианном дуэте тембровая идентичность инструментов в некотором смысле осложняет задачу их объединения. Поэтому в ансамблевой технике фортепианного дуэта повышенное внимание уделяется выявлению регистров и тембров, линий и слоев полифонической ткани.

В фортепианном дуэте своеобразное решение получает проблема игры с помощью текста и наизусть: «Оба эти способа исполнения во многом противоположны, воспитывают различные навыки, влияют и на психологическую, и на техническую сторону исполнения» [5, с. 29-30]. Так, наличие нот способствует большей уверенности игры и совершенствует ориентацию на клавиатуре; однако запоминание текста сопряжено с постижением важных музыкальных закономерностей.

Занятия с каждым студентом всегда предполагают индивидуальный подход, в работе с разными студентами варьируются методические приемы. Методическая тактика педагога в работе с дуэтом не может иметь однозначного решения, поскольку ансамблевое общение является сложным процессом, в котором взаимовлияние во многом осуществляется интуитивно. Форма рекомендаций должна быть гибкой и определяться особенностями студента. В процессе коллективного музицирования индивидуальность становится частью согласованного целого. Цель педагога заключается в формировании этой новой единой индивидуальности, когда умения, навыки и достоинства каждого ансамблиста в совместной игре образуют новое качество.

#### *Список источников*

1. **Благой Д.** Современные тенденции в развитии советского камерно-ансамблевого исполнительства // Музыкальное исполнительство: сб. статей. М.: Музыка, 1979. Вып. 10. С. 57-76.
2. **Бобровский В.** Камерные инструментальные ансамбли Д. Шостаковича. М.: Советский композитор, 1961. 258 с.
3. **Готлиб А.** Основы ансамблевой техники. М.: Музыка, 1971. 94 с.
4. **Готлиб А.** Фактура и тембр в ансамблевом произведении // Музыкальное исполнительство: сб. статей. М.: Музыка, 1976. Вып. 9. С. 106-139.
5. **Камерный ансамбль. Педагогика и исполнительство** / отв. ред. и сост. К. Х. Аджемов. М.: Музыка, 1979. 167 с.
6. **Крейн Ю.** Камерно-инструментальные ансамбли Дебюсси и Равеля. М.: Музыка, 1966. 108 с.
7. **Раабен Л. Н.** Инструментальный ансамбль в русской музыке. М.: Музгиз, 1961. 476 с.
8. **Раабен Л. Н.** Камерная инструментальная музыка первой половины XX века. Л.: Советский композитор, 1986. 197 с.
9. **Чайкин С. Г.** Специфика выразительных средств фортепиано в ансамблевой музыке: дисс. ... к. искусствоведения. Новосибирск, 2008. 254 с.
10. **Шмуkler Л.** В классе камерного ансамбля // Камерный ансамбль: сб. трудов преподавателей консерватории. Н. Новгород: Нижегородская гос. консерватория им. М. И. Глинки, 2002. С. 4-94.
11. **Шуман Р.** Жизненные правила для музыкантов / пер. с нем. Д. В. Житомирского. М.: Государственное музыкальное издательство, 1959. 42 с.

#### **SOME PECULIARITIES OF MODERN ENSEMBLE PERFORMANCE IN THE GENERAL PIANO COURSE**

**Mishchenko Mikhail Yur'evich**, Associate Professor  
*Novosibirsk State Glinka Conservatoire*  
*2mikep@mail.ru*

The article deals with the peculiarities of modern piano ensemble performance in the pedagogical activity of a higher school teacher. The influence of ensemble music-making on the development of the professional skills and personal qualities of students of various specialties is emphasized. Due to the modern Russian education modernization, and on the basis of long-term pedagogical experience and extensive concert activity, the author provides recommendations on working with students of various specialties in the general piano course aimed at developing interaction, improving the quality of sound and fundamental music erudition.

*Key words and phrases:* ensemble; piano performance; piano ensemble; general piano; musical pedagogy; ensemble performance technique.