

**МЕТОДЫ РАЗВИТИЯ ТВОРЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ  
ОБУЧАЮЩИХСЯ ПОСРЕДСТВОМ ФОРТЕПИАННОГО  
АНСАМБЛЕВОГО МУЗИЦИРОВАНИЯ  
(НА МАТЕРИАЛЕ ВЕНГЕРСКИХ ТАНЦЕВ ИОГАННЕСА БРАМСА)**

*Государственная консерватория Узбекистана*

*Кафедра специального фортепиано*

**Миркасымова Э.З., доцент**

*Узбекистан, г. Ташкент*

**Аннотация.** Воспитание ансамблевой культуры музыканта-исполнителя является одной из важнейших целей и задач музыкального образования и требует неустанных поисков в их решении, разработки новых методов и форм обучения, которые предлагаются в данной статье. На основе многолетней педагогической и исполнительской практики автор делится опытом развития творческого мышления обучаемых в процессе изучения ансамблевого музицирования на материале Венгерских танцев для фортепиано в четыре руки Иоганнеса Брамса.

**Ключевые слова:** фортепианный ансамбль, музицирование, художественное содержание, творческое мышление, венгерские танцы, фактура, метод, стиль, исполнение, мастерство, вдохновение, тембр, форма, агогика, синхронность.

**METHODS OF DEVELOPING STUDENTS' CREATIVE THINKING  
THROUGH PIANO ENSEMBLE MUSIC-MAKING (BASED ON JOHANNES  
BRAHMS' HUNGARIAN DANCES)**

*State Conservatory of Uzbekistan*

*Department of Special Piano*

**Mirkasymova E.Z., Associate Professor**

*Uzbekistan, Tashkent*

**Abstract.** Nurturing the ensemble culture of musicians-performers is one of the most crucial aims and tasks of music education. It demands relentless search of solutions as well as development of new methods and forms of education, some of which are offered in this article. The author is sharing her experience in developing of creative thinking of students based on her long-lasting performance and pedagogical practice. J. Brahms' Hungarian Dances for four hands are given as study example.

**Key words:** piano ensemble, music-making, artistic content, creative thinking, Hungarian dances, texture, method, style, interpretation, mastery, inspiration, timbre, form, agogic, timing.

Фортепианный ансамбль является одним из видов коллективного музицирования, способствующих коммуникации, развитию творческого общения музыкантов-исполнителей. На протяжении многих веков ансамблевое искусство совершенствовалось и обогащалось как новыми сочинениями, переложениями, аранжировками для данного вида музыкального исполнительства, так и методами освоения этих сочинений, разработками специальных классов и дисциплин, изучающих ансамблевое мастерство.

В наше время фортепианный ансамбль представляет собой как самостоятельную профилирующую дисциплину, так и неотъемлемую составляющую класса специального фортепиано. Это прежде всего обусловлено актуальностью и потребностью фортепианного ансамбля в современном музыкальном образовании. Из сферы домашнего любительского музицирования фортепианный ансамбль в процессе исторического развития обрёл свою профессиональную компетентность и стал важнейшей составляющей частью обучения игре на фортепиано. В то же время приходится констатировать, что фортепианный ансамбль в известной мере утратил в наше время функцию домашнего музицирования.

Работа педагога по освоению студентами навыков фортепианного ансамблевого музицирования представляет собой сложный творческий процесс. «Первостепенной задачей ансамблевого музицирования является умение слышать «в целом» музыку, которая рождается при совместном исполнении. Решение этой художественной задачи требует от пианистов – участников ансамбля – развития специфических ансамблевых навыков» [4, с. 21].

В развитии ансамблевых навыков пианистов весьма целесообразно обращаться к разучиванию небольших пьес жанрового плана, основанных на фольклорном материале с легко запоминающимся тематическим материалом, ясной формообразующей структурой, диалогичным соотношением партий, взаимодополняющих друг друга. В качестве такого материала могут быть Венгерские танцы Иоганнеса Брамса, к рассмотрению которых мы обращаемся

в нашей работе и делимся опытом, накопленным в этом плане. Они предназначены для исполнения на фортепиано в четыре руки. «Названные произведения снискали всесветную популярность, переложены для многих инструментов и оркестровых составов. Популярность вполне заслужена – такое очарование присуще этим пьесам, то исполненным бесхитростного лиризма, то пленяющим энергией, задором. Всюду ярко проступает мастерство Брамса в передаче открытого, непосредственного чувства» [2, с. 73].

Обратившись к художественной обработке венгерских народных танцевальных мелодий, Брамс одухотворил свои Венгерские танцы могучей силой таланта, профессионального искусства и вдохновения, что обеспечило их устойчивую жизнеспособность до наших дней. Хранитель музея Общества любителей музыки в Вене, музыковед Карл Гейрингер в своей монографии о Брамсе подчеркивал: «Не без основания эти танцы имеют беспримерный успех. Ибо Брамс умеет неподдельно выразить своеобразную мелодику, гармонию и ритмику цыганской музыки и, в то же время, благодаря художественной обработке поднять её на большую высоту» [1, с. 232].

Естественно, что непревзойденное мастерство композитора стимулирует и мастерство исполнительского искусства, активизирует творческое мышление пианистов, вызывает стремление к яркому и эмоциональному воплощению звуковых образов. «Пианизм «Венгерских танцев», – отметила исследователь фортепианного дуэта, доктор искусствоведения Е. Сорокина, – одно из высших завоеваний в истории развития четырехручной музыки» [5, с.158]. Поэтому каждый, обучающийся игре на фортепиано, должен ознакомиться хотя бы с одним из Венгерских танцев Брамса.

Существует четыре серии Венгерских танцев, создаваемых Брамсом в течение ряда лет. «Они являются обработками венгерских народных мелодий, которые Брамс начал собирать ещё в юности, во время концертных поездок со скрипачом Эде Ременьи» [5, с.157]. В обработках венгерских народных мелодий ощущался индивидуальный композиторский стиль Брамса, присущие

его авторскому почерку приёмы развития музыкального материала, особенности варьирования. Венгерские танцы характеризуются масштабностью звукового поля, широким охватом всех регистров инструмента. «В фортепианных ансамблях Брамс нашел такую форму выражения художественных идей, которая по внутреннему масштабу не уступает симфонии и вместе с тем свободна от тех обстоятельств перед традицией, которые накладывает симфонический жанр» [6, с.104]. Приведенная нами характеристика фортепианных ансамблей исследователя творчества Брамса, доктора искусствоведения Е. Царевой имеет важное значение для понимания пианистом глубокой художественной содержательной сущности Венгерских танцев.

Венгерские танцы Брамса предоставляют педагогу благодатный материал для выработки навыков фортепианного ансамбля обучающимися, развития и совершенствования их творческого мышления. В работе над Венгерскими танцами целесообразно применять следующие методы изучения и освоения:

- аналитический;
- технологический;
- комплексный;
- коммуникативный.

Аналитический метод изучения музыкального произведения состоит в рассмотрении его жанра, формы и стиля, определение особенностей музыкального языка. Технологический метод освоения музыкального произведения направлен на выявление технических трудностей и определение приемов и способов их преодоления. Комплексный метод имеет синтезирующий характер и объединяет опыт анализа музыки и технологии игры. Коммуникативный метод направлен на выработку ансамблевых качеств исполнителей, их умение слушать и слышать друг друга, ощущать себя участниками единого целого. Данные методы способствуют развитию

творческого мышления обучаемых и предполагают следующие аспекты рассмотрения:

- когнитивно-творческий;
- интеллектуально-креативный;
- культурно-коммуникативный;
- концертно-артистический.

Научное осмысление и практическая реализация данных аспектов творческой деятельности фортепианного ансамбля направлены в итоге к главной цели – выступлению ансамблистов на концертной сцене.

Обращаясь к конкретным примерам, прежде всего обратим внимание на Венгерский танец №1, g-moll как типичный образец брамсовского художественного воплощения данного жанра. Этот популярнейший танец, как и большинство других, имеет двухчастное строение в соответствии с венгерской национальной традицией танцевальной культуры. В первом разделе исполнителям надлежит передать плавный, величественный, напевный характер музыки, эмоциональную ауру лирического состояния духа, дополняемую легчайшими полетными шестнадцатыми в верхнем регистре инструмента.

Во второй части пьесы музыка приобретает характер стремительной, вихревой пляски. Исполняя эту часть пьесы, ансамблистам необходимо ярко и темпераментно сыграть концовку типа вербункош, добиваясь синхронности. В связи с этим, педагогу следует рассказать исполнителям о вербункоше — характерном стиле венгерской народной и профессиональной музыки, обратить внимание на его межкультурную коммуникационную основу.

Рассматривая феномен вербункоша, венгерский музыковед Бенце Сабольчи в своем фундаментальном труде «История венгерской музыки» отмечал: «Среди пока малоизученных истоков вербункоша ясно распознаются традиции старинного народного музицирования (танец гайдуков, танец свинопасов, влияние мусульманского и некоторых ближневосточных

балканских и славянских стилей, воспринятые, вероятно, через цыган. Кроме того, в вербункоше есть элементы венско-итальянской музыки» [3, с.55]. Действительно, в Венгерских танцах Брамса все обозначенные этим ученым элементы вербункоша отражаются и придают им неповторимое очарование, воспринимаемое слушателем любой национальности.

Венгерский танец №4, f-moll привлекает своей насыщенной эмоционально-драматичной образностью. Песенная мелодия этой пьесы получает богатое темброво-колористичное развитие, подвергается вариационным и вариантным методам обработки народного мелоса, благодаря чему здесь возникают новые виртуозные приёмы разнообразной и изобретательной ансамблевой фактуры. Брамс охватывает в этой пьесе все регистры фортепиано, что создаёт объемную, симфоническую в своей масштабности пространственную звуковую сферу. Благодаря этому популярная цыганская песенная мелодия одухотворяется и приобретает высокохудожественный смысл.

Венгерский танец №6, Des-dur – это типичный чардаш, с присущей ему огненной стремительностью и резкими сменами темпа. «Чардаш по форме и ритмам непосредственно связан с поздним вербункошем» [3, с. 65]. Сложность чардаша заключается в его амбивалентной структуре, сопряжении плавных, мелодических формул и зажигательных, темпераментных эмоциональных взлётов. Наличие круговых форм танцевальных движений придаёт чардашу особую семантику, наполняет его духовным смыслом художественного содержания.

Следует отметить, что работа педагога над фортепианными ансамблями имеет значимость для развития творческого мышления не только обучающихся пианистов, но и обучающего их педагога. Изучение Венгерских танцев открывает перспективы научного и просветительского направления профессионального развития музыкантов-исполнителей. Необходимо подчеркнуть значимость Венгерских танцев Брамса в развитии свободы творческих инициатив, к которым призывает музыка данных пьес,

предполагающая индивидуально-творческие формы исполнительской интерпретации, применение выразительных возможностей агогики, четкой и слаженной синхронности ансамблистов.

Использование агогических выразительных средств требует высокого художественного вкуса и такта, соответствия музыкальному стилю Венгерских танцев Брамса. Формируя исполнительский состав партнёров в фортепианном ансамбле, целесообразно чередовать их в партиях *primo* и *secondo*, и в процессе репетиционных занятий утвердить наиболее удачный состав исполнителей для выступления на концертной сцене. Изучение Венгерских танцев Брамса открывает широкие возможности ансамблевого музицирования и путь к исполнительской интерпретации сложных и масштабных современных сочинений для фортепианного ансамбля, всегда предполагающие межкультурные коммуникации.

## Литература:

1. Гейрингер К. Иоганнес Брамс. – М., 1965. – 432 с.
2. Друскин М. И. Брамс. – Л., 1988. – 96 с.
3. Сабольчи Б. История венгерской музыки. – Будапешт, 1964. – 246 с.
4. Самойлович Т. Некоторые методические вопросы работы в классе фортепианного ансамбля // О мастерстве ансамблиста. – Л., 1986. – С.21 – 31.
5. Сорокина Е. Фортепианный дуэт. История жанра. – М., 1988. – 319 с.
6. Царёва Е. Иоганнес Брамс. – М., 1986. – 383 с.