Муниципальное бюджетное учреждение

дополнительного образования

Балтийского муниципального района

«Детская школа искусств имени Иоганна Себастьяна Баха»

(МБУ ДО БМР «ДШИ им. И.С. Баха»)

Методическое сообщение

«Основные пианистические задачи в классе

камерного ансамбля»

РАЗРАБОТЧИК

Сергеева Н.А.

Преподаватель

по классу фортепиано

 Балтийск 2018

**Содержание**

1. Введение …………………………………………………………… 3
2. Основные пианистические задачи: ………………………………. 5

Умение «прочитывать» партии солистов

Длительности нот и паузы

Штрихи

Динамика

Фразировка

Тембр

Педаль

Темп и ритм

1. Заключение ………………………………………………………… 8
2. Список литературы ………………………………………………... 9

Фортепиано для меня – самый любимый инструмент, потому что оно представляет собой нечто в музыкальном отношении целое; каждый же другой инструмент, не исключая и человеческого голоса, в музыкальном отношении – только половина.

Антон Рубинштейн

**Введение**

Камерная музыка - одна из самых утонченных сфер исполнительского искусства - обладает огромной силой воздействия и способна приобщить к высокому искусству самого широкого слушателя. Большой вклад в развитие камерной музыки внесли такие выдающиеся музыканты, как Танеев, Лауб, Ауэр, Корто, Шнабель. Неисчерпаемо богата литература камерного ансамбля, в которой сконцентрировано все лучшее, что создано мастерами прошлого и настоящего.

Совместное исполнительство развивает культуру музыкального общения. Обмен мнениями, коллективный труд активизируют творческую волю, обогащают фантазию партнёров, подсказывая решения, которые могли быть не найдены с самим собой.

 Важнейшее место в методике преподавания класса камерного ансамбля отводится вопросам создания творческого коллектива. Прежде всего, возникает проблема объединения в ансамбле исполнителей разных по темпераменту, характеру, таланту, воспитанию. Перед педагогом в этой связи стоит сложная задача пробудить у учащихся желание создать сообща единый коллектив, что требует от них известной доли самоограничения и самоотдачи. Творческая же индивидуальность исполнителя подчиняется общей художественной задаче, выработанной коллективом. Профессор Мильман М.В. по этому поводу указывает: «…в каждом ансамбле…есть свой скрытый от постороннего глаза ведущий. И, тем не менее, у всех участников должно быть развито чувство восприятия малейшего «посыла» от партнёра, то есть то, что называют «чувством локтя».

Ансамблевое мастерство таких выдающихся музыкантов как Д. Ойстраха, С. Рихтера, Л. Оборина, А. Корто, Д. Шафрана и многих других свидетельствует о том, что, несмотря на ярко выраженную самобытную индивидуальность каждого из них, им всё же удавалось подчинить своё собственное понимание исполняемой музыки интересу художественного целого.

Во всех камерных ансамблях с участием фортепиано в силу целого ряда присущих этому инструменту качеств ему отводится особая роль. Г. Нейгауз подчёркивал, что «пианист и рояль - это почти дирижёр и оркестр». Возможность изменять звук (от еле слышного pianissimo до громкого fortissimo) у этого инструмента значительно больше, чем у любого другого. Фортепиано может «изображать», какие угодно звуки, тогда как другие инструменты тесно ограничены пределами своей индивидуальности. Пианисту следует знать, что игра в ансамбле требует иных технических приёмов, в особенности в равновесии звучания, сочетания тембров, единой фразировки, тонкого выделения голосов, ведущих в каждый данный момент главную партию.

Начинающему концертмейстеру необходимо знать строение солирующего инструмента, его звуковую палитру, уметь читать нотный текст без предварительной подготовки и грамотно распределять звуковой баланс в разных видах аккомпанемента.

 **ОСНОВНЫЕ ПИАНИСТИЧЕСКИЕ ЗАДАЧИ**

**Умение «прочитывать» партии солистов**

Игра в ансамбле требует ознакомления со всеми партиями, умения «прочесть» партитуру. При систематической работе в ансамбле у пианиста быстро появляется навык точного чтения текста. Игра в ансамбле способствует развитию у детей вдумчивости, инициативы, повышению профессионального мастерства. Игумнов К.А. говорил: «Пианисту очень помогает общение с инструменталистами и вокалистами. Оно расширяет его общий музыкальный кругозор, углубляет понимание им стиля, наконец, делает его более самостоятельным. В ансамбле главное – это контакт, взаимопонимание – и не только головой, но и чувством, ощущением музыки».

 **Длительности нот и паузы**

Это самый начальный этап индивидуальной и совместной работы участников ансамбля. При сольной игре пианист, исполняя сложную многоголосную ткань, допускает часто неточности в отношении соблюдения длительностей тех или иных звуков. Такие погрешности оказываются «нетерпимыми» в ансамбле, т.к. это приводит к совершенно чуждым фальшивым звукосочетаниям. Не менее важную роль играют паузы, особенно в тех музыкальных эпизодах, в которых паузы исполняются всеми участниками ансамбля одновременно.

**Штрихи**

Значительного внимания и мастерства от пианиста требует работа над штрихами. Нужно хорошо изучить технологию и штриховую специфику инструментов, участвующих в ансамбле, с тем, чтобы в соответствующих местах приблизить звучание фортепиано к их характеру извлечения звука. Связная игра для всех инструментов обозначается одинаково – legato. Однако прикосновение на legato у пианистов может быть разным, в зависимости от динамики. Legato на piano нужно играть близко к клавиатуре более вытянутыми пальцами. Legato на forte исполняется активными пальцами.

В произведениях камерного ансамбля очень часто встречается штрих detache, который струнники исполняют отдельным движением смычка без отрыва от струны, а духовики – чёткой атакой отдельных звуков на плавном дыхании. На фортепиано такого штриха нет. Перед пианистом стоит задача найти наиболее подходящий и точный способ извлечения звука, соответствующий приёму detache. Помимо detache на струнно-смычковых инструментах используются приёмы: ricochet, spiccato, pizzicato, sautille (сотийе) и др., пианист же должен уметь подражать каждому из них.

Staccato – обозначает отрывистое звучание на всех инструментах, но оно бывает разнообразным в зависимости от характера звучания данного места. Оно может быть лёгким или плотным, острым или мягким, ярким или матовым. На фортепиано staccato может исполняться пальцами, кистью или всей рукой. В нотах характер и сила звука на стаккато обозначается по-разному. Акцентированное staccato пишется клиньями, а более лёгкое – точками. Точки под чёрточкой обозначают более мягкое и вязкое staccato, или иногда заменяются словом portamento.

 **Динамика**

Очень важно, чтобы пианист в силу своей активности и многозвучности фортепианной партии не привёл к ощущению звуковой и смысловой диспропорции по отношению к звучанию других инструментов. Установить правильный баланс звучания - одна из основных задач ансамблевого исполнительства. Широкий диапазон динамических возможностей фортепиано требует от пианиста тщательного регулирования звука, сближения его силы и характера со звучанием других инструментов. Прикосновение пианиста к клавиатуре не должно быть тяжёлым, грузным, давящим, необходимо уметь играть mf, p, pp.

**Фразировка**

Участникам ансамбля необходимо внутренне ощущать движение и жизнь фразировки, одновременно чувствовать начало фразы и её конец, понимать строение и форму произведения. Специфической разницы в фразировке при игре на разных инструментах не существует. «Типичная фраза напоминает волну, накатывающую на берег и затем откатывающуюся от него. Самое главное – определить местонахождение «берега», той кульминационной точки, к которой «катится», вздымается и о которую «разбивается» мелодическая «волна»; точка эта приходится обычно ближе к концу фразы» (Г. Коган). По мнению В. Ландовской: «Дыхание – вот что играет главную роль во фразировке….».

**Тембр**

Большие требования предъявляются к пианисту в вопросах выбора правильного тембра звучности. Главная задача пианиста заключается в том, чтобы выявить колористические возможности фортепиано. Необходимо учитывать какому виду инструментов (струнным, духовым, струнным и духовым) или голосу аккомпанирует пианист. Каждый вид солирующего инструмента требует от пианиста особого звукоизвлечения и слухового чутья для максимального слияния звучности и рождения нового обогащённого, красочного тембра. По мнению В. Маргулиса «чудо фортепианного звука совершается не в момент его извлечения, а после – когда появляется мерцающий, обертоновый «шлейф», подобный хвосту кометы. Именно в нём сокрыта душа звука».

Аккомпанируя солирующей скрипке, пианисту необходимо уделять больше внимания среднему и нижнему регистрам, чтобы общее звучание было выстроенным и гармоничным. Линии баса должны создавать тот обертоновый «шлейф», на который ложились бы все остальные мелодические фигуры аккомпанемента.

 **Педаль**

Огромные возможности в смысле обогащения звуковой палитры пианиста - ансамблиста открывает педаль, она не только повышает выразительность фортепиано, но и способствует певучести звучания всего ансамбля. В то же время очень важно помочь детям правильно уяснить особенности педализации при игре в камерном ансамбле. Пианист - ансамблист должен пользоваться более экономно педалью. «Густая» педаль становится «злейшим врагом» струнных инструментов. Например, когда струнные инструменты играют пиццикато, пианисту в этих местах лучше играть без педали. При выдержанных басах, на фоне которых правая рука играет пассаж, нельзя брать педаль, т.к. не будет слышно баса, который и выполняет функцию правой педали. Левую педаль желательно использовать очень осторожно, употребляя её в редких случаях, чтобы подчеркнуть тембровую окраску звука во избежание однообразного звучания.

При исполнении камерных произведений Баха и Моцарта педаль должна сводиться до минимума, пианисту нужно добиться пальцевого легато, не подменяя его педалью. Только таким образом можно добиться ясной и прозрачной фактуры произведения.

**Темп и ритм**

В классе камерного ансамбля педагогу следует раскрыть роль фортепианной партии в выборе и поддержании правильного темпа и ритма исполнения. В силу целого ряда специфических особенностей фортепиано, на пианиста также возлагается ответственность в обеспечении заданных темпов и ритмической устойчивости в процессе исполнения.

При определении правильных темпов ансамблисту нужно учитывать стиль и эпоху данного произведения, т.к. каждому времени свойственны свои темпоритмовые особенности. Скажем, темпы музыкальных произведений в 18 веке воспринимались иначе, нежели в наше время. Для достижения ансамблевой точности большое значение имеет ощущение ритмического движения. Следует иметь в виду, что тактовая устойчивость исполнения в значительной степени зависит от фортепианной партии.

На занятиях в классе камерного ансамбля нужно широко использовать такие эффективные способы воспитания чувства ритма, как громкий счёт и помощь метронома. Применение пианистом rubato в ансамблевом исполнении, по сравнению с сольным, должно отличаться большей строгостью и экономностью.

 **Заключение**

Формирование ансамблевого мастерства – процесс сложный и многосторонний. Преодолев рубеж, разделяющий солиста и ансамблиста, пианист почувствует своеобразие и интерес совместного исполнительства.

Шаг за шагом, начиная с фортепианных ансамблей, преподаватели музыкальных школ вовлекают детей в мир музыкального общения, которое раскрывает в них целый ряд исполнительских возможностей, развивает слух, усиливает скорость реакции. В результате ансамбливой деятельности, преодолев многие трудности, начинающие пианисты становятся более музыкальными и чуткими, а так же более пианистически ловкими.

Большую радость и интерес у детей пианистов вызывает знакомство с другим инструментом, с его звуковыми красками, пробуждает желание играть вместе, быть единым целым, вместе грустить и радоваться, плакать и смеяться, удивляться и восторгаться. Эмоциональный подъём и чувство ответственности перед другими участниками ансамбля помогают начинающему концертмейстеру в работе, над всеми пианистическими задачами.

Таким образом, мастерство и вдохновение аккомпаниатора влияет на творческое состояние солиста. Музыкальное общение активизирует творческую волю исполнителя, расширяет границы его фантазии. Поэтому и нередки случаи наиболее полного раскрытия индивидуальности пианиста, именно в ансамблевом, а не в сольном исполнении.

**Список литературы:** В. Чачава «Искусство концертмейстера» СПб, «Композитор», 2007г.; Е. Прокофьев «Обзор принципов работы в классе аккомпанемента с учащимися старших классов ДМШ» Екатеринбург, 2001г.; Е.А. Пономарёва «Аккомпанемент вокальным и инструментальным произведениям в классе фортепиано» «Музыка», 2006г.; И. Гофман «Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре» Классика – XXI, 2002г.; Н. Светозарова, Б. Кременштейн «Педализация в процессе обучения игре на фортепиано» Классика – XXI, 2002г.