

МБОУ ДОД «Детская музыкальная школа №3»

г. Оренбург

ТАТЬЯНА САМАРЦЕВА

**ВОПРОСЫ ПРЕПОДАВАНИЯ АККОМПАНИМЕНТА
В МУЗЫКАЛЬНОЙ ШКОЛЕ**

1999-2012

СОДЕРЖАНИЕ

1. Введение.
2. Роль фортепиано в ансамбле с солистом.
3. Выбор программы.
4. Последовательность усложнения изучаемого репертуара.
5. Особенности аккомпанирования вокалистам.
6. Темп и ритм в ансамбле.
7. Особенности аккомпанирования инструменталистам.
8. Гармонический анализ, форма, педализация.
9. Развитие навыков чтения с листа.
10. Приемы фактурного облегчения аккомпанемента.
11. Развитие навыков подбора по слуху и транспонирования.
12. Примерные программы, исполняемые на академических концертах.
13. Примерный репертуарный список.
14. Список литературы.
15. Приложения.

Искусству аккомпанемента до настоящего времени посвящено лишь несколько статей, несколько высказываний крупных музыкантов - композиторов, пианистов, дирижеров. Еще меньше литературы по методике преподавания этого учебного предмета. В сборнике статей « О работе концертмейстера» / изд. Музыка, Москва, 1974 г./ затронуты вопросы преподавания этого предмета в музыкальных училищах, и, в основном, в консерваториях. Работа же на начальной стадии обучения - в музыкальных школах – практически не освещается нигде. Музыкальные школы являются первым, наиболее массовым звеном в системе музыкального образования, необходимой ступенькой к домашнему музицированию, к самостоятельному художественному творчеству. И задача педагога – привить необходимые навыки коллективного музицирования, умения аккомпанировать певцу или себе самому, солисту, воспитать вкус и интерес к совместному творчеству.

Данная работа является обобщением опыта работы концертмейстером и преподавания аккомпанемента в музыкальной школе и продиктована желанием помочь коллегам систематизировать учебный материал, определить последовательность его усложнения, исходя из потребностей будущего любителя музыки, получившего в музыкальной школе общие музыкальные представления и не продолжившего своего музыкального образования. Студенты же музыкальных учебных заведений средней и высшей степени будут углублять свои знания в процессе дальнейшего обучения.

Роль фортепиано в ансамбле с солистом

Искусство аккомпанемента – это такой ансамбль (слово «ансамбль» по-французски означает «единство»), в котором фортепиано принадлежит огромная, отнюдь не подсобная роль, далеко не исчерпываемая чисто служебными функциями гармонической и ритмической поддержки партнера. Нет, оба музыканта, и солист, и пианист, в художественном смысле

становятся равноправными членами единого, целостного музыкального организма. Мастерство концертмейстера глубоко специфично. Помимо владения своим инструментом оно требует от пианиста знакомства с различными певческими голосами, с особенностями игры на всевозможных инструментах. Концертмейстер – не только пианист, он как бы и певец, скрипач, трубач, гитарист и т.д. Пианист обязан не просто ЗНАТЬ кроме своей и сольную партию, хорошо аккомпанировать он может лишь тогда, когда все его внимание устремлено на солиста, когда он повторяет вместе с ним каждый звук, каждое слово, предчувствует, заранее «предслышит» то, что будет делать партнер. Чувствовать себя исполнителем сольной партии – необходимое условие в процессе работы над произведением с певцом или инструменталистом.

Выбор программы

В музыкальной школе аккомпанементом начинают заниматься в старших классах (5, 6, 7 кл.). Занятия аккомпанементом помогают выработать у ученика чувство упругого метро-ритма, умение находить в сложной на первый взгляд фактуре гармонические «опорные точки», позволяющие сохранить единый с солистом темп и удобную аппликатуру, быстро производить гармонический анализ всего произведения. Ученик учится комплексному восприятию звуков, превращению гармонических фигураций в аккорды, упрощению сложной фактуры, нахождению гармонической основы.

В зависимости от одаренности и продвинутости ученика применяются различные методы работы. Пути здесь многочисленные, неизменное правило – одно: учебный материал следует располагать по возрастающей трудности.

Выбор материала зависит, конечно, от индивидуальных особенностей ученика и его музыкального, технического и общекультурного уровня. Начинать можно с ознакомления с аккомпанементом к обработкам народных песен, старинных романсов, где есть «гитарный» аккомпанемент только

аккордами либо гармоническая фигурация, потом дать ученику более подвижную фактуру (в непрерывном движении, с репликами в фортепианной партии и т.д.), постепенно усложняя ее. Репертуар должен быть самого высокого качества. Не следует обращаться к низкопробному бытовому репертуару, в котором удобно изложена фортепианная партия. Ученик, осваивая подобный стиль, невольно копирует и некоторые скверные исполнительские традиции, избавиться от которых в дальнейшем оказывается нелегко.

Особенности аккомпанирования вокалистам.

К числу основных технических задач относятся соблюдение общности темпа, ритмического движения (замедления, ускорения) и динамики исполнения.

С первых же занятий надо учить ощущать фразировку солиста, певческое дыхание, воспринимать цезуры, осознавать роль гармонической основы (баса) как фундамента. Начинать аккомпанировать целесообразно с самых простых образцов, лучше, если аккомпанемент будет аккордового изложения, в сдержанном темпе. Ученик на первых порах не должен быть обременен чисто пианистическими трудностями, у него должно быть время следить за партией солиста глазами, причем не только за нотной строчкой, но и за текстовой, слушать ансамбль. (Приложение №1. А. Гурилев. Песня ямщика)

Особенно важна в слуховом представлении связь движения басовых звуков с мелодией. Поэтому, как только ученик выучил партию солиста – это надо делать в первую очередь – можно рекомендовать ему играть партию солиста в сопровождении басовой партии из аккомпанемента. Слух таким образом приучается слышать гармоническую основу мелодической линии, а глаза - охватывать взглядом три строчки, включая партию солиста. Бас очень важен для певца и потому, что певец, слыша бас, легче ощущает гармоническую окраску своей мелодической линии, и потому, что бас служит для певца метро-ритмическим ориентиром. Кроме того, ученик

должен помнить, что звучание фортепианной партии не может превалировать над вокальной. В этом заключается художественное равновесие партнеров в ансамбле. В зависимости от силы звука певца увеличивается или уменьшается динамика партии фортепиано. Но соотношение силы звука между отдельными элементами фортепианной фактуры остается для пианиста неизменным.

Очень полезно для будущего домашнего музицирования или самодеятельного творчества привить ученику умение сыграть все - и вокальную строчку, и фортепианное сопровождение. Концертмейстер должен быть не только хорошим ансамблистом, но и чутким товарищем, поддерживающим солиста и в музыкальном, и в психологическом отношениях. Допустим, солист может забыть слова, мелодию, «выйти» из тональности. Пианист в подобных случаях не имеет права оставаться безучастным, а обязан незаметно для публики оказать помощь своему партнеру – подсказать слова, включить в свою партию мелодию. Начинаящему же аккомпаниатору важно не остановиться самому. Ученика надо учить, не останавливаясь, пропустить ошибку, подхватить солиста, глядя вперед по тексту. Учить не быть беспомощным, имея перед глазами три нотные строчки, а следовать течению музыки.

Аккомпанируя вокалисту, ученик должен знать приемы помощи певцу. Трудную задачу точного интонирования мелодии композитор обычно облегчает тем, что дает мелодии или ее части сначала прозвучать у фортепиано. Достаточно даже одного аккорда, но ученик должен так взять его, чтобы солист ясно услышал требуемый звук. (Приложение №2. А. Гурилев. И скучно, и грустно, Колокольчик)

Большое значение имеет гармонический строй произведения. Следует обратить внимание ученика на связь содержания произведения с его гармонией, колоритом, как важным средством музыкальной выразительности. Аккомпанемент является гармонической основой мелодии, и в этом смысле исключительно важен. Ученик должен понимать и

ощущать значимость основных гармонических функций, уметь определить их зависимость друг от друга. Так, диссонирующие аккорды должны звучать более напряженно, а их разрешения – тише. Все кадансовые построения, особенно при отклонении в другие тональности, должны быть осознаны и прослушаны. Один и тот же аккомпанемент (в куплетной форме, например) меняет свою окраску в зависимости от содержания художественного текста, создавая соответствующий эмоциональный настрой. (3-й куплет Песни ямщика А. Гурилева).

В процессе работы следует учитывать и теоретические познания ученика, ограниченные школьной программой, и, углубляя его знания, не перегружать объяснения непонятными ему терминами, а стараться оперировать теми, которыми он овладел на уроках теории и сольфеджио. Основное внимание уделяется связи гармонического строя с образом, эмоциональным содержанием произведения. Концертмейстер должен показывать тончайшие ладовые переключения, осознавать исключительную роль фортепиано в создании звукового образа. Например, в романсе М. И. Глинки «Не пой, красавица, при мне» в аккомпанементе использовано гармоническое 4-х-голосие, характерное для грузинского хорового пения, органичный пункт в басу, создающий восточный колорит. Поэтому в первом предложении каждого куплета нужно найти соответствующую хоровому звучанию ровность и плавность в аккордовом сопровождении, чуть завуалированную мягкую звучность, а опорные аккорды во втором предложении должны быть исполнены открыто эмоционально, как вздохи. (Приложение №3 Глинка М. И. Не пой, красавица, при мне...)

На уроках аккомпанемента ученик продолжает знакомство с различными формами музыкальных произведений. В вокальных произведениях часто встречается куплетная форма, простая и сложная 2-х и 3-х-частные, форма рондо. Большая роль в ощущении законченности формы отводится вступлению и заключению, цементирующим все произведение (Яковлев «Зимний вечер», Глинка «Я помню чудное мгновение»). Сольные

фортепианные эпизоды не должны выпадать из общего темпового и эмоционального строя произведения, должны создавать и поддерживать свойственный данному произведению колорит и характер. Часто они бывают формообразующими. Вступление несет основную нагрузку по определению темпа и характера произведения, поэтому можно рекомендовать ученику перед началом игры пропеть «про себя» начальную или ключевую для определения темпа и характера фразу, и только потом начинать играть. Перед началом исполнения ученик- концертмейстер смотрит на солиста и начинает только с его согласия, знака готовности (обычно кивок головой).

После освоения аккордового изложения можно перейти к аккомпанеентам, изложенным фигурациями восьмых и шестнадцатых в небыстром темпе (Приложение №4. А. Гурилев. «И скучно, и грустно»). В основном эти фигурации – аккорды различных функций, на что сразу обращается внимание ученика. Полезно в качестве упражнения поиграть весь аккомпанемент в аккордовом изложении, чтобы и рука ученика сразу настроилась на определённую гармонию, и слух. Впоследствии эту вспомогательную работу ученик должен проводить самостоятельно.

При работе над аккомпанеентами в вокальных произведениях следует обращать внимание ученика на особенности, присущие голосу. Ученик в начале работы не знает законов дыхания – не только художественно-певческого, но и дыхания как физического процесса. В жизни дыхание осуществляется произвольно, в пении же оно сознательно регулируется. Нельзя забывать и того, что певец не может тянуть звук бесконечно. Аккомпаниатору должны быть хорошо известны возможности дыхания данного солиста, максимальная для него продолжительность певческого звука. Различные по характеру произведения требуют различного дыхания. Дыхание меняется и при смене темпа, оно будет по-разному взято певцом, в зависимости от того, поет он спокойную и глубокую мелодию, или быструю и энергичную. Искусство концертмейстера заключается в том, что он должен верно ощущать запас дыхания у певца. Если певец хорошо

владеет дыханием, пианист должен играть в установленном ранее темпе. Если же он ощущает, что у солиста дыхание короче, то лучше чуть ускорить темп, стараясь сделать это не слишком заметным. Затруднение у начинающих концертмейстеров возникают и на долгих звуках. Если на выдержанном звуке композитором прописано *ritenuto*, то пианист свое *ritenuto* должен сделать только во второй половине длящегося звука, первую же половину продолжать играть в прежнем темпе. Это помогает подстраховать солиста на случай нехватки дыхания. Для концертмейстера вопрос дыхания в ансамбле чрезвычайно важен. Основным законом ансамбля – дышать одновременно с певцом. Характер и длительность фортепианной цезуры всецело диктуется содержанием музыкального и литературного текста сочинения.

Работая над вокальным произведением, ученик должен научиться бережному отношению к литературному тексту, вникать в замысел автора. Он должен знать, чем навеяно то или иное произведение, при каких обстоятельствах возникло. Работа над многими вокальными произведениями поможет ученику расширить свои представления о мире человеческих чувств и отношений.

Темп и ритм в ансамбле.

Вопросы темпа и ритма в ансамбле – проблема наиболее сложная. Главная задача пианиста – приводить к «стержневому», единому темпу все отклонения, которые допустит певец. Для выработки гибкости и умения следить за изменяемым солистом темпом следует приучать ученика контролировать буквально каждый звук. Большое внимание надо уделять паузам. Пианист должен очень точно заполнять время паузы у солиста, не затягивая темпа, чтобы сохранить единство темпоритма. Надлежит выработать у ученика привычку в случае замедления темпа певцом расставлять длительности, сохраняя метр, либо «сжимать» в случае ускорения. С этих приемов и начинается воспитание чувства ансамбля.

Общность динамических оттенков – еще один неотъемлемый компонент ансамбля. Это качество также требует тренировки. Не поддержанное пианистом *crescendo* не создает впечатления общего усиления звучности. Нередки случаи, когда в фортепианной партии не указана динамика, зато она указана в партии солиста. Ученику надо следить за малейшими изменениями в силе звучания голоса.

Особенности аккомпанирования инструменталистам.

Освоив основные правила аккомпанирования вокалистам, ученику легче будет аккомпанировать солистам-инструменталистам. В аккомпанировании флейтистам, трубачам, кларнетистам и другим исполнителям на духовых музыкальных инструментах много общего с аккомпанированием вокалистам, так и там, и там звук извлекается посредством дыхания. Следует только учитывать сочетаемость тембров, силу звука (трубачу – ярче, флейтисту – прозрачнее, и т.п).

В аккомпанементе струнным инструментам, скрипачам и виолончелистам, больше внимания надо уделять штрихам, приближая звучание фортепиано к звучанию штрихов струнного инструмента. Так как у струнников преобладает классический репертуар, где меньше агогических отклонений, более едины темпы, то для пианиста, овладевшего секретами аккомпанеента вокалистам, навыкам ансамблевой игры с инструменталистами научиться гораздо легче.

Гармонический анализ, форма, педализация.

Особенно тщательно должна продумываться педализация. Следует помнить, что в камерном ансамбле с певцом и инструменталистом смена педали должна производиться в полном контакте не только с гармоническим составом аккомпанеента, но и с партией солиста. Не вовремя снятая педаль может погубить фразу, внести в нее смысловой диссонанс.

Хотелось бы отметить еще два момента, которым следует уделять внимание, если мы хотим выпустить из музыкальной школы человека, любящего музыку и с удовольствием проводящего время за инструментом.

Особое внимание следует уделять развитию навыков чтения нот с листа.

Развитие навыков чтения с листа.

Чтением с листа обычно занимаются в начальной школе, а затем, по мере того, как разучиваемые произведения становятся длиннее и сложнее, эту работу практически прекращают. Методика обучения чтению с листа связана не только с развитием внутреннего слуха, но и с воспитанием музыкального сознания, аналитических способностей. Важно быстро понять художественный смысл произведения, уловить самое характерное в его содержании, необходимо умение отделить главное от второстепенного в любом материале. Тогда открывается возможность читать текст не «нота за нотой», а суммарно, крупными звуковыми комплексами, так же, как протекает процесс чтения словесного текста. Грамотный человек читает не по буквам, а охватывает слова, группы слов, фразеологические обороты.

Приемы фактурного облегчения аккомпанемента.

При чтении нот с листа чрезвычайно существенно умение упрощать текст, выбирая самое необходимое. Вот несколько приемов фактурного облегчения аккомпанемента, с которыми следует познакомить ученика.

При чтении нот с листа упрощения необходимы в особо трудных октавных, терцовых, аккордовых последовательностях и репетициях. Облегчение октав и терций, а иногда и аккордов, состоит в сведении их к одному голосу, или к чередованию двойных и одинарных нот. Оставляется то, что возможно сыграть в заданном темпе и исходя из технических возможностей. В аккордовом тремоло длительности укрупняются, или вовсе ограничиваются аккордом из составляющих его звуков. Можно добиться упрощения и без изменения текста. Иногда достаточно более удобного распределения пассажа, аккордов, мелодического голоса между руками, перестановки цезур в моторных фигурах.

Знание этих приемов поможет любителю смелее и шире самостоятельно знакомиться с различными произведениями мировой музыкальной литературы, не боясь ее сложности.

Развитие навыков подбора по слуху и транспонирования.

На уроках аккомпанемента следует познакомить учащегося с транспонированием, т.е. умением перенести произведение в другую тональность, закрепить на практике навыки, полученные им на теоретических предметах. Для продвинутого ученика, хорошо читающего с листа, транспонирование будет весьма полезно. Начинаящий может выполнить эту работу сначала письменно, а затем переходить к транспонированию с листа несложных произведений.

Конечно, трудно привить такой объем навыков за то время, которое отводятся на аккомпанемент по учебному плану в 5, 6, 7 классах музыкальной школы. Однако одним из основных направлений работы детской музыкальной школы является задача дать учащимся общее музыкальное развитие, сформировать их эстетические вкусы на лучших образцах классической русской и зарубежной музыки.

Для иллюстрации на уроках аккомпанемента привлекаются педагоги-вокалисты, инструменталисты, наиболее способные учащиеся.

В конце первого полугодия проводится контрольный урок, в конце учебного года – академический концерт в присутствии комиссии. Учеником исполняются два произведения с разными типами аккомпанемента.

В течение года ученик должен ознакомиться с 6-8 аккомпанементами различных типов и стилей.

Примерные программы, исполняемые на академических концертах.

№1. 1. М. Яковлев. «Зимний вечер».

2. М. Глинка. «Гуде ветер».

№2. 1. М. Глинка. «Признание».

2. А. Гурилев. «Песня ямщика».

- №3. 1. А. Гурилев. «И скучно, и грустно».
2. А. Варламов. «Белеет парус одинокий»
- №4. 1. М. Глинка. «Не искушай меня без нужды»
2. А. Гурилев «Право, маменьке скажу».
- №5. 1. Обработка Иванова. «Вижу чудное приволье».
2. А. Титов. «Я знал ее милым ребенком».

Примерный репертуарный список

- А. Гурилев. Песня ямщика
Колокольчик
И скучно, и грустно
Улетела пташечка
Право, маменьке скажу
Матушка-голубушка
Вьется ласточка сизокрылая
Сарафанчик
Воспоминание
Радость-душечка
Отгадай, моя родная
- П. Булахов. Ты не поверишь, как ты мила
Пошел козел в огород
Колокольчики мои
Свидание
В минуту жизни трудную
Заветная звезда
Не пробуждай воспоминаний

М. Яковлев. Зимний вечер

А. Варламов. Вдоль по улице метелица метет

Роза ль ты, розочка

Белеет парус одинокий

Разочарование

Внутренняя музыка

А. Титов. Я знал ее милым ребенком

М. Глинка. Венецианская ночь

Ах, ты, ночь ли, ноченька

Ночь осенняя

Не пой, красавица, при мне

Дедушка! Девуцы раз мне говорили...

Я люблю! – ты мне твердила...

Ах ты, душечка, красна девица...

Не искушай меня без нужды

В. Моцарт. Тоска по весне

Маленькая пряха

Довольство жизнью

Пуускай мрачен я, мой друг

Опытный педагог может, разумеется, дополнять данный список, исходя из возможностей и одаренности каждого конкретного ученика.

Литература

1. Л. Живов. Работа в концертмейстерском классе над пушкинскими романсами М. И. Глинки. М., Музыка, 1974
2. Т. Петрушевская-Руденко. Работа концертмейстера над камерными вокальными произведениями Мусоргского. Сборник статей «О работе концертмейстера» М., Музыка, 1974
3. Об исполнении романсов Мясковского. Сборник статей «О работе концертмейстера» М., Музыка. 1974
4. В. Подольская. Развитие навыков аккомпанемента с листа. М., Музыка, 1974
5. К. Виноградов. О работе оперного концертмейстера. М., Музыка, 1974
6. Е. Брюхачева. Аранжировка трудно исполняемых мест клавира оперы П. И. Чайковского «Евгений Онегин». Сборник статей «О работе концертмейстера», М., Музыка, 1974.
7. Н. Голубовская. Искусство педализации. М., Музыка, 1974.

15. Песня ямщика

Слова К. БАХТУРИНА

Allegretto vivace

Ноты с сайта - www.notarhiv.ru

tr *f* *sf*

ten. *ritard.*

1. Ах опять не видать прежней красной доли? Я душой сам не свой-
 2. Не кнутом поведем - только рука вицей, и попятам, по холмам
 3. Уж догу не смогу перегнуть как на до; вожжи врозь, нухоть брось,

f

rit. *a tempo* *cresc.*

сохну как в неволе. А бывал и удал! Сухарскою
 мчат лошади эти цей! Ни слезой ни стокой молодец не
 эка-я доса да! Ночью, днем об одном тяжко помыш.

cresc.

f

тройкой по не сусь и залюсь песенкою бойкой.
 знался, по не вал да гулял... Вот и догу лял ся!
 ляю: всё по ней, по моей лапушке стра да ю!

sf

Для окончания

tr *f* *sf*

46. И скучно и грустно...

Романс

Слова М. ЛЕРМОНТОВА

Ноты с сайта - www.notarhiv.ru

Andantino

Handwritten watermark: **НАР**

rall.

a tempo

1. И скуч - но, и грустно! - и
(2.) - бить... но ко - го же? На

не - ко - му ру - ку по - дать в ми - ну - ту ду - шев - ной не - взго - ды...
вре - мя не сто - ит тру - да, а веч - но лю - бить не - воз - мож - но...

Же - лань - я... что поль - зы на - прас - но и веч - но же -
В се - бя ли за - гля - нешь? - там про - шло - го нет и сле -

- лать? А го - ды про - ходят - все, все
- да. И ра - дость, и му - ки, все, все

dim.

луч - ши - е го - ды!
все так ни - чтож - но!*

più mosso

sost.

1. 2. Лю - //

cantando pp pp

* У Лермонтова: и все так ничтожно!

25. Колокольчик*

Романо

Слова И. МАКАРОВА

Ноты с сайта - www.notarhiv.ru

Allegretto

[*mp*]

1. Од - но - звуч - но гре - мит ко - ло -
(2.) пом - нил я но - чи дру -

- коль - чик, и до - ро - га пы - лят - ся слег - ка, и у -
- ги - е и род - ны - е по - ля и ле - са, и на

- ны до по ров - но - му по - лю за - ли - ва - ет - ся песнь ям - щи -
о - чн, дав - но уж су - хи е, на - бе - жа - ла, как иск - ра, сле -

rall.

a tempo

- ка, за - ли - ва - ет - ся песнь ямщи - ка. Столь - ко чув - ства в той пе - сне у -
- за, на - бе - жа - ла, как иск - ра, сле - за. Од - но - звуч - но гре - мит ко - ло -

* Романс печатался также под названием „Однозвучно гремит колокольчик“ (Ред.).

- ны - лой, столь-ко чув-ства в на - пе-ве род - ном, что в гру-
 - коль - чик, из да - ли от - да - ва-юсь слег-ка, и за -

- ди мо - ей хлад-ной, о - сты-лой раз-го - ре-ло-ся серд-це ог-
 - молк кой ям-щик, а до - ро - га пре-до мной да-ле-ка, да-ле -

cresc.

p

cresc.

- нем, раз-го - ре-ло-ся серд - це ог - нем!
 - ка, пре-до мной да-ле - ка, да - ле - ка!

f

rall.

p

rall.

1. 2.

2. И при.

НЕ ПОЙ, КРАСАВИЦА, ПРИ МНЕ...

Грузинокская песня



Слова А. ПУШКИНА

Ноты с сайта - www.notahiv.ru

Andantino

p

Не по́й, кра - са - ви - ца, при мне ты

нар

[*p*]

пе - сен Гру - зи - и пе - чаль - ной:

на - по - ми - на - ют мне о - не дру - гу - ю

жизнь и бе - рег даль - ный,

pp
бе - рег даль -

pp

- ный. У - вы! На - по - ми - на - ют мне тво -

- и же - сто - ки - е на - пе - вы

и степь, и ночь, и при лу - не чер - ты да -

- ле - кой, ми - лой¹⁾ де - вы, ми - лой¹⁾ де - вы...

1) у Пушкина: „бедной“.