

Муниципальное бюджетное образовательное
учреждение дополнительного образования
«Высоковская детская школа искусств»

МЕТОДИЧЕСКАЯ РАЗРАБОТКА

по теме

«Аккомпанемент в классе фортепиано
детской школы искусств»

преподавателя по классу фортепиано
первой квалификационной категории
Екатерины Михайловны Сорокиной

г.Высоковск, 2014 г.

СОДЕРЖАНИЕ

1. Введение
2. Специфика и значение предмета
3. Развитие навыков аккомпанемента на начальном этапе обучения
4. Заключение

1. Введение.

Искусству аккомпанемента посвящено немного статей и высказываний крупных музыкантов-композиторов, пианистов, дирижёров. Ещё меньше литературы по методике преподавания этого учебного предмета. Между тем множество пианистов-выпускников консерваторий и музыкальных училищ нашей страны ежегодно приступает к практической деятельности концертмейстеров, и у них возникает немало затруднений, вопросов, сомнений.

Понимание искусства аккомпанемента как ансамбля, в котором фортепиано принадлежит огромная, отнюдь не подсобная роль, далеко не исчерпываемая чисто служебными функциями гармонической и ритмической поддержки партнёра. Оба музыканта, и солист, и пианист, в художественном смысле становятся равноправными членами единого, целостного музыкального организма. Об этом можно было бы не упоминать, если бы не бытующая до сих пор иная точка зрения. К сожалению, подчас мы сталкиваемся с явной недооценкой важности роли концертмейстера, необходимости ощущения и оценки ансамбля как нерасторжимого художественного комплекса. Разве не об этом свидетельствуют, например, такие факты, когда называют лишь фамилию солиста? Не дезориентируют ли подобные явления слушателей, вместо того, чтобы направить их внимание на восприятие общей, неразрывной звуковой картины? Не происходит ли

отсюда и снижение художественного уровня исполнения на концертах и экзаменах в учебных заведениях? Правильнее было бы ставить вопрос не об аккомпанементе (о каком-то подыгрывании солисту), а о создании вокального или инструментального ансамбля.

Мастерство концертмейстера глубоко специфично. Оно требует от пианиста не только огромного артистизма, но и разносторонних музыкально-исполнительских дарований, а также досконального знакомства с различными певческими голосами, с особенностями игры на всевозможных инструментах, с оперной партитурой.

Концертмейстеру предстоит сделаться не только пианистом: он как бы и певец, скрипач, флейтист, ударник, он и дирижёр оперного оркестра или хора.

2. Специфика и значение предмета.

Итак, аккомпанемент. В самом этом слове отражена специфика предмета. Французское слово *accompagnement* образовано от глагола *accompagner* - «сопровождать». Сопровождение подразумевает опору мелодии - ритмическую и гармоническую, отсюда понятно, с какой огромной нагрузкой должен успешно справиться аккомпаниатор, чтобы достичь художественного единения всех компонентов, раскрыть художественное содержание исполняемого произведения.

Характер и роль аккомпанемента зависит от эпохи, национальной принадлежности музыки и её стиля. Даже хлопанье в ладоши или отбивание ритма ногой, часто сопровождающие исполнение народной песни, могут рассматриваться как простейшие формы аккомпанемента. Родственным аккомпанементу явлением было унисонное или октавное удвоение вокальной мелодии одним или несколькими инструментами, встречавшееся в античной и средневековой музыке. В конце 16-ого начале 17-ого веков в тесной связи с развитием гомофонно-гармонического склада, формируется аккомпанемент,

в современном понимании, дающий гармоническую опору мелодии. В инструментальной и вокальной музыке 19-20 веков аккомпанемент часто выполняет новые выразительные функции: «договаривает» невысказанное солистом, подчёркивает и углубляет психологическое и драматическое содержание музыки, создаёт иллюстрированный и изобразительный фон.

Многие преподаватели специального фортепиано склонны относиться к аккомпаниаторству свысока. На мой взгляд, работа в классе аккомпанемента ни сколько не легче, а порой и сложнее, чем разучивание с учеником сольной программы. Дело в том, что концертмейстер должен обладать вниманием совершенно особого вида — многоплоскостным: его надо распределять не только между двумя собственными руками, но и относить к солисту — главному действующему лицу. И все это следует воспринимать не дробно, а целостно — вот и получается, что «круг внимания» (термин К. С. Станиславского) у аккомпаниатора обширный и сложный. Необходимо решать одновременно двигательные-технические задачи, задачи педализации, учитывать особенности звуковедения у солиста-инструменталиста или певца. Слуховое внимание занято звуковым балансом, который очень важен в аккомпанементе, ансамблевое внимание следит за воплощением единого с партнером исполнительского замысла.

Одним из требований, предъявляемых аккомпаниатору, работающему с вокалистом, является чуткость к поэтическому тексту, умение реагировать на настроение, эмоциональную окраску произведения. Следует учить юного аккомпаниатора избегать монотонности исполнения, всякий раз варьируя интонацию в зависимости от смысла слов, психологических поворотов, изменения содержания, так как существует теснейшая взаимосвязь между музыкой и словом. Существенным моментом в работе аккомпаниатора является подлинная художественность исполнения, которой невозможно добиться, не воспитывая в ученике личностное, одухотворенное начало. Творческое воображение и артистизм - два неперенных качества, присущие концертмейстеру и музыканту-исполнителю в целом.

Занятия в классе аккомпанемента расширяют музыкальный кругозор учащихся, развивают столь необходимые пианисту навыки чтения с листа и транспонирования, обогащают концертный репертуар. Часто ученики, боясь публичных выступлений, выносят сольную программу на концертную эстраду с большими потерями. Выступая в качестве ансамблистов-аккомпаниаторов, они приобретают большую исполнительскую уверенность, т. к. «чувство локтя» с партнером унижает психологический дискомфорт, пресловутую «боязнь сцены».

ДМШ и ДШИ - это первая ступень профессионального музыкального образования, в котором искусство аккомпанемента занимает одно из ведущих мест. Но нельзя забывать и о прикладном значении предмета, каковым является домашнее музицирование. Учащиеся, обучающиеся в музыкальной школе и школе искусств – это не только будущие профессиональные музыканты, но и грамотные любители музыки.

3. Развитие навыков аккомпанемента на начальном этапе обучения.

Одной из задач детской музыкальной школы является развитие практического навыка аккомпанирования как наиболее часто встречающегося вида музицирования в быту, в самодеятельности.

Встреча с учениками начинается рассказом о новом предмете, о том, что «аккомпанемент» является профессиональной деятельностью музыканта, о том, что сольная партия и аккомпанемент должны составлять единое целое, что нужна обоюдная чуткость, творческое содружество, без которого невозможно создание художественного образа музыкального произведения.

Следует привести учащимся различные примеры разъясняющие рассказанное:

«Концертмейстеры - наши постоянные спутники во время работы в театре и на концертной эстраде. Под каждодневным заботливым руководством

концертмейстера певец изучает репертуар и совершенствует мастерство. Концертмейстер является главным помощником, правой рукой педагога в консерватории и дирижера в оперном театре» (Б. Кравейшвили, «Незабываемое»).

«Особенно следует порекомендовать прилежное слушание хоровой музыки, обращая преимущественное внимание на хороших аккомпаниаторов. Этим путем воспитывается и приучается к вниманию ухо». «К сожалению, в литературе очень мало упоминаний об аккомпаниаторах, хотя среди них были и есть настоящие художники» (Ф.Э. Бах, «Опыт изложения правильного способа игры на клавесине»).

«Никогда не забуду я С. К. Стучевского. Испытанное на его уроках и концертах чувство эстетического наслаждения и сегодня живет в моей душе» (С. Лемешев, из воспоминаний о великолепном аккомпаниаторе С. К. Стучевском).

Практика аккомпанемента - одно из средств приобщения учеников к живому музицированию. Мы не должны довольствоваться пассивной формой восприятия музыки детьми (лишь слушание чужого исполнения в концертах, оперных театрах, в записи). Крайне существенно культивировать все доступные виды активной музыкальной деятельности учеников. Тогда возникнут и наиболее благоприятные условия для роста художественной фантазии, воображения, то есть того, что определяет судьбу будущего артиста. Пение, звуки скрипки, виолончели или трубы (в классе аккомпанемента юный пианист услышит многое) — все это обогатит его сознание. Кстати, если умело выбирать репертуар для проигрывания, у ребят родится уверенность в своих возможностях, будет активизироваться интерес. Думается, что с такого рода приближением к искусству в прямой связи находится и проблема развития музыкальных способностей маленьких пианистов, хорошего вкуса, собственных взглядов и понимания музыки.

Современная методика рекомендует начинать игру ученика в ансамбле с педагогом буквально с первых уроков. И это очень правильно. Сейчас имеется множество прекрасных, специально написанных или переложенных пьес, ставящих маленькому пианисту задачу аккомпанировать иногда всего лишь одним-двумя звуками своему учителю. Подобное музицирование крайне интересоваывает детей, так как они сразу же чувствуют себя исполнителями, участниками настоящей игры. (Сборник И.Корольковой, Крохе-музыканту ч.1)

В класс аккомпанемента приходят дети после пяти лет обучения, с различным уровнем подготовки. На первых уроках необходимо выявить степень общего развития ученика, степень заинтересованности музыкой, индивидуальные особенности психики - медлительность или торопливость, смелость или застенчивость, уровень технического развития, грамотность.

Тогда же нужно показать различные виды изложения простейших аккомпанементов инструментальной музыки и детских песен, познакомить с маленькой партитурой. Ученик должен обязательно играть и сольную партию, и постепенно учиться соединять ее с аккомпанементом, сохраняя при этом басовую партию полностью, а все остальное - по возможности. Этому надо учить постоянно, постепенно усложняя задачу.

Остановимся на некоторых специфических трудностях работы с учениками в классе аккомпанемента. Нередки случаи, когда ученик, зная хорошо свою партию, при первом исполнении с солистом теряется: его внимание раздваивается, его тревожат новые тембровые краски, другой ритмический рисунок в сольной партии, боязнь ошибиться и т. д. Большинство в дальнейшем чувствуют себя уверенней, но некоторым детям очень трудно преодолеть это «раздвоение». Ученику непреодолимо хочется остановиться, повториться. Чтобы исчезло такое напряжение, вначале не препятствуешь остановкам, но дальше ставишь задачу — непременно доиграть до конца,

чтобы ни произошло. Поэтому работу надо обязательно начинать с иллюстратором, даже если у ученика не все получается.

На что необходимо постоянно обращать внимание: на содержание, форму музыкального произведения, на изучение средств музыкальной выразительности, особенно на роль метроритма в данном сочинении. Педагог должен постоянно подчеркивать, что содержательность присуща всем формам аккомпанемента, даже самым простым. Если это аккомпанемент аккордового склада, то он является гармонической основой музыки, указывает на модуляцию или отклонение. Хотя солирующая партия и главенствует, но гармония вносит новые оттенки, которых нет в мелодии, и как бы по-новому раскрывает содержание произведения. Гармонический аккомпанемент несет в себе и изобразительные моменты (Гречанинов «Игра в разбойники»).

В танцевальной и маршевой музыке (в репертуар юных музыкантов включаются менуэты, вальсы, гавоты, польки, марши) аккомпанемент играет большую роль в метроритмике сочинения, являясь музыкальным воплощением движения. Он ассоциируется то с опертыми, подчеркивающими сильную долю шагами в вальсе, марше, то со скользящими на слабой доле в мазурке, польке.

В аккомпанементе часто встречается фигурация - это уже подвижный фон, который обладает гибкостью, здесь может быть скрыто интонационно-мелодическое движение, элементы изобразительности (Сен-Санс «Лебедь», Шуберт «В путь»); когда в фигурации ощущается мелодизация баса, тогда аккомпанемент становится более весомым (Спендиаров, Колыбельная ч. 1).

Порой аккомпанемент состоит из аккордов, исполняемых арпеджиато. Зачастую ученики их играют как арпеджио. Приходится добиваться, чтобы ученик почувствовал, что все звуки хотя бы на миг сливаются в аккорд. Если арпеджиато слишком тяжелое, помогает сравнение с игрой на гитаре, арфе.

В аккомпанементах аккордового склада важно научить учащихся слышать бас в партии левой руки и верхний голос в партии правой руки (Глиэр «Ария»). О значении баса говоришь много, но наибольшее впечатление производит высказывание Г. Когана: «Игра без басов походит на заседание без председателя».

Пьеса может начаться вступлением различного объема. В маленьких, важно, чтобы ученик хорошо осознал темп пьесы, почувствовал его во вступлении, в больших и должен передать характер пьесы, сообщить определенный настрой (звучать звонко, светло, или грустно, мрачно).

Если в пьесе нет фортепианного вступления, ученик учится вступать вместе с солистом. Можно посмотреть на солиста. Некоторые стесняются или боятся оторвать взгляд от нотного листа, наиболее смелые смотрят очень долго и как-то особо откровенно, тогда как делать это надо менее заметно, достаточно уловить сигнал-жест, взмах смычка, вдох (духовые инструменты). Не менее важно окончить пьесу одновременно, вместе снять фермату, почувствовать меру *ritenuto*, *accelerando*.

Иллюстратор в классе аккомпанемента играет большую роль. Он всегда должен быть в форме — знать партии, проявлять творческое отношение к исполняемому произведению, не «скучать», если у ученика не все получается сразу. И самое главное - воодушевлять своим исполнением, быть ведущим в ансамбле.

Преподаватель игры на фортепиано должен в принципе принять к сведению все указания преподавателя игры на сольном инструменте, но в то же время последнему не следует вмешиваться в вопросы пианистической подготовки.

Порой иллюстраторы слишком опекают юных аккомпаниаторов, бывают снисходительны к их промахам, стараются «выручить». Безусловно, это делается из хороших побуждений, но ученик, чувствуя такую солидную

опеку, становится менее ответственным. Обычно просишь иллюстратора ни в коем случае не замедлять взятый темп, не останавливаться и т. д.

Можно и нужно работать по частям, это помогает уяснить и исправлять ошибки разного рода. Присутствие иллюстратора на каждом уроке «подстегивает» ребенка. Ученику хочется, чтобы «поскорее получилась хорошая музыка».

Хорошо аккомпанировать можно лишь тогда, когда все внимание устремляешь на солиста, повторяя «про себя» вместе с ним каждый звук, каждое слово и еще лучше - предчувствуя, заранее «предвкушая» то, что будет делать партнер; без этого никогда не обрести нерасторжимого внутреннего, психологического единства ансамбля. Чувствовать себя исполнителем сольной партии - обязательное условие в процессе работы над произведением с певцом или инструменталистом. При этом постижение учениками иной природы звукоизвлечения, иных законов фразировочного дыхания неминуемо будет нацеливать их слух на поиски красочного и глубокого звучания.

Занятия по аккомпанементу важны и для расширения динамического диапазона пианиста. Ведь каждый аккомпанемент следует играть по-иному: с разной силой звука, фразировкой, плотностью, выделением низких или высоких регистров фортепиано и т. д. Вряд ли хороший пианист станет одинаково аккомпанировать басу и сопрано, скрипке и трубе.

В области динамики главная задача — научить ученика-аккомпаниатора координировать силу звука по отношению к сольному инструменту. Так, например, у флейты низкий диапазон глуше, и можно, если не обратить на это особое внимание, «перегрузить» аккомпанемент. Также и при исполнении пиццикато у струнных инструментов. Во многих инструментальных пьесах есть редакторские указания - в сольной партии *forte*, в аккомпанементе *mezzo forte* и т. д. Но самое главное не редакторские

указания, а умение слушать солиста. Кстати, слово «слышать» лучше не употреблять, ибо на вопрос - «слышишь ли ты солиста», ученик с оттенком недоумения может ответить - «конечно, слышу», имея ввиду, что он не глух. А вот «слушаешь ли ты солиста» - вызывает другую реакцию, ученик задумывается.

Ученики плохо умеют распределять постепенные нарастания или затухания силы звука, не чувствуют начала и конца этих нюансов, не удаются им такие тонкости, как *pianissimo*. Правда, на наших клавишных инструментах сделать это достаточно сложно.

В ходе занятий по аккомпанементу получает значительное развитие необходимый для настоящего пианиста тембровый слух. Общаясь с певцом или духовиком, сливаешь в единую колористическую гамму звучание голоса или инструмента с роялем: при этом требуется определенная тембровая гибкость аккомпаниатора.

Думается, что перед наиболее сильными учащимися можно ставить и такие творческие задания, как имитация оркестровых или хоровых красок. Как расцветает детское исполнение, когда делается хотя бы попытка передать наметки оркестровых тембров. Часто на занятиях по специальности педагог просит ученика изобразить, например, в пятой сонате Бетховена звуки трубы или валторны. Но какой смысл ставить подобные цели, если пианист не знает разницы между флейтой и гобоем, сопрано и альтом? Вместе с тем поиски оркестровых красок - незаменимое подспорье в работе над звуком. Здесь встает конкретная пианистическая проблема: овладеть приемами имитирования на фортепиано оркестровых тембров - при помощи различных способов касания, погружения руки в клавиатуру, освоения бездонного многообразия фортепианных штрихов.

Метроритмическое единство у детей с хорошим чувством ритма вырабатывается естественно, нарушения возникают из-за слабого владения

текстом, из-за технических трудностей. Сложнее держать темп, особенно возвращаться к первоначальному темпу после более подвижной части.

Аккомпаниаторская практика в огромной мере стимулирует проявление у учеников ритмической воли и того драгоценного активного направляющего чувства ритма, которое зовется дирижерским началом. Если аккомпаниатор не просто подыгрывает, а является полнокровным партнером, он может иногда даже вести за собой солиста, направлять общее движение (причем дирижерское слышание и исполнение должно захватить не только ритмически организующую сферу, но также и колористическую) и в связи с этим надо всерьез задуматься о творческой инициативе концертмейстера. Подавляющее большинство музыкальных произведений построено так, что начинает их именно пианист: играет вступление, как бы увертюру, показывающую расстановку сил будущего «действия», темы, характер фразировки.

Перед приближающимся выступлением обоим исполнителям необходимо совместно обсудить и некоторые меры предосторожности на тот случай, если солисту перед публикой вдруг откажет память (такой случай никогда нельзя полностью исключить!). Эти меры в принципе те же, что и при сольном выступлении на фортепиано. В каждой пьесе нужно определить «опорные точки», к которым ученик почти не думая может возвратиться или от которых он может играть дальше, когда по какой-либо причине он неожиданно забудет продолжение. Эти «опорные точки» должны быть четко установлены и «испробованы» в последних репетициях перед выступлением. И здесь на помощь приходит преподаватель фортепиано. Играя на уроке партию солиста, он может временами изображать «отказ памяти» и быстро переходить к условленным местам. Аккомпаниатор же должен тут же «поймать» его и приспособиться к нему.

4. Заключение.

Научиться хорошо аккомпанировать не менее трудно, чем научиться хорошо играть на рояле. Специфика сольной и аккомпаниаторской деятельности столь различна, что не трудно назвать многих солистов-пианистов, почти не владеющих искусством аккомпанемента, и, наоборот, пианистов, прославившихся именно высоким мастерством и художественным уровнем аккомпанемента, однако абсолютно не проявивших себя в амплуа солиста.

Следует особо подчеркнуть: плохой пианист никогда не сможет стать хорошим аккомпаниатором, впрочем, и не всякий хороший пианист достигнет больших результатов в аккомпанементе, пока не усвоит законы ансамблевых соотношений, пока не разовьёт в себе чуткость к партнёру, не ощутит неразрывность и взаимодействие между партией солиста и партией аккомпанемента.

«Влияющий на успех солиста аккомпаниатор должен быть не ниже солиста по талантливости. Деятельность аккомпаниатора вовсе не является менее достойной, чем деятельность эстрадного пианиста». (М.Н. Барина, профессор Ленинградской консерватории).

Чему же в дальнейшем должен научиться пианист-концертмейстер? Концертмейстер должен научиться приспособлять своё видение музыки к исполнительской манере солиста. Также, одним из главных составляющих качеств является удобство, комфортность, которые обеспечивает солисту чуткий аккомпаниатор. Далее, умение слиться с намерениями своего партнёра и естественно, органично войти в концепцию произведения. Концертмейстер должен знать специфику инструмента своего партнёра - законов звукоизвлечения, дыхания, техники.

Концертмейстер обязан быть широко эрудированным музыкантом, знающим большое количество стилей, умеющим моментально сориентироваться в нотном тексте, читать с листа и транспонировать.

Солист и сопутствующий ему пианист должны быть друзьями в искусстве. Никто, кроме солиста, не может в должной степени оценить это музыкальное содружество... Чем сильнее индивидуальность пианиста, тем лучше и выгоднее солисту, ибо сознание, что с ним надёжный, чуткий друг, придаёт ему силы и уверенность». (А.И. Доливо, основоположник вокального камерного исполнительства).

Использованная литература:

1. М.Смирнов, О развитии первоначальных навыков аккомпанемента у юных пианистов, изд. Музыка, 1981г..
2. Я.Достал, Обучение первоначальным аккомпанементам, изд. Музыка, 1981г.
3. А.Люблинский, Теория и практика аккомпанемента, изд. Музыка, 1972г.
4. Сборник «О работе концертмейстера», изд. Музыка, 1974г.
5. Е.Шендерович, В концертмейстерском классе, изд. Музыка, 1996г.
6. Г.Нейгауз, Об искусстве фортепианной игры, изд. Музыка, 2008г.