

Кренгольмская музыкальная школа

**Работа в классе аккомпанемента с учащимися  
Кренгольмской музыкальной школы**

Выполнила: Людмила Беззаборкина

Нарва 2017

Задача музыкальных школ состоит не только в том, чтобы подготовить учащихся в профессиональные учебные заведения, но и в воспитании активных пропагандистов музыкально-эстетических знаний, участников художественной самодеятельности, в увеличении армии любителей музыки, грамотных слушателей наших концертных аудиторий, в формировании людей, жизнь которых обогатится великим даром — умением слушать и понимать музыку [8].

Одна из эффективных форм музыкального воспитания и развития учащегося — занятия в классе аккомпанемента. Коллективные выступления дают яркие музыкальные впечатления: игра радуется своими неожиданными возможностями, новыми тембровыми сочетаниями, яркой динамикой, захватывает общностью творческой задачи, объединяет и направляет музыкальные эмоции. Занятия в классе аккомпанемента способствуют также закреплению навыков, приобретённых на уроках специальности [7,186]. Необходимо, чтобы уроки стимулировали интерес ученика к инструменту и прививали любовь к коллективному творчеству. Поскольку вопросы дуэтного музицирования чрезвычайно многообразны, остановимся на некоторых «ключевых» моментах.

Работая в классе аккомпанемента, приходится большое внимание уделять составлению репертуара. Репертуар должен быть составлен с учётом не только технических возможностей учеников, но и их темперамента, «эстрадоустойчивости» и возраста. Пьесы должны быть понятны, доступны, способствовать формированию концертмейстерских навыков, развитию творческого воображения [8]. Пьесы разнообразные по характеру (подвижная и кантиленная) с большим интересом принимаются детьми в работу и дают педагогу возможность сосредоточить внимание учеников на разных сторонах концертмейстерской техники — мелодической и ритмической. Это не значит, конечно, что работа, например, над маршем исключит заботу о звуке, едином дыхании так же, как и работа над колыбельной не обойдётся без тщательной отработки ритмической синхронности [8]. Подбирая интересный репертуар, помогая осваивать на индивидуальных уроках трудности игры с партнёром (солистом), педагог может очень увлечь ученика этой формой музицирования.

Одним из наиболее важных моментов начального этапа обучения аккомпанементу является чтение нот с листа. Педагог выбирает более лёгкие

произведения, чтобы технические трудности не отвлекали при этом ученика от основных задач. Каждый ученик получает первые навыки игры с листа на занятиях по специальности. На уроках аккомпанемента чтение нот проходит эффективнее и вызывает больший интерес у детей. Наглядная необходимость подчинения общему пульсу помогает скорее усваивать правила чтения нот с листа. Контакт с партнером обеспечивает поддержку, увеличивая вместе с тем ответственность за текст. Приобретается умение, ошибаясь (сбиваясь), оставаться в ансамбле, не мешая партнеру [8]. Ученик убеждается в ценности грамотной удобной аппликатуры, помогающей быстрому «схватыванию» текста. Чтение нот с листа, как бы демонстрирует ученику недопустимость каких-либо поправок, остановок, пренебрежения к паузам, нюансам. Дети учатся не «выскакивать» в паузах, читать обозначения нюансов сразу вместе с нотами, быстро ориентироваться в музыкальном материале, пропускать «непрочитавшиеся» ноты ради целостного охвата мелодического рисунка всего произведения. Практика показывает, что умение хорошо читать ноты с листа — необходимый компонент творческой деятельности как профессионала, так и участника художественной самодеятельности. Чтение с листа приносит большую пользу в воспитании уверенности на эстраде, исполнительской «цепкости» — качеств, необходимых для публичных выступлений.

Но всё — таки одним из важнейших и длительных этапов работы является освоение нотного текста. Следует очень внимательно ознакомиться с ним. Не все редакторские обозначения будут соответствовать его интерпретации пьесы или возможностям ученика, который будет над ней работать. Тщательная проработка штрихов, динамики, аппликатуры с учетом замысла, стиливых требований — таковы задачи, входящие в подготовительный период работы. В отличие от сольного репертуара, произведения по аккомпанементу исполняются по нотам, с чем связан и весь процесс совершенствования дуэтного музицирования. Казалось бы, игра по нотам должна способствовать большей точности при передаче авторского текста. Однако постоянно смотреть в ноты — еще вовсе не значит видеть и понимать всё в них написанное. Более того, неизменная игра по нотам, привычка видеть один и тот же текст могут привести к машинальному, бессмысленному проигрыванию. Поэтому рекомендуется знать свою партию, а тем

более особо сложные места, наизусть для вникания в сущность исполняемого, что особенно повышает роль сознательного отношения к тексту.

В период работы с музыкальным произведением педагог рассказывает об авторе и эпохе, в которую он жил и работал. Анализируя, лучше идти от общего к частному, т.е. сначала отметить общий характер музыки, её эмоциональное содержание и только после этого перейти к характеристике тематического материала. Во время рассказа для большей убедительности и наглядности желательно иллюстрировать свои слова игрой на инструменте в паре с солистом. После этого предложить ученику исполнить пьесу с листа всю целиком. Если пьеса технически трудная, то лучше сыграть её в сдержанном темпе. Но постараться всё же исполнить в том же характере, который присущ этому произведению. Во время подготовительного периода с учеником ведётся кропотливая индивидуальная работа, связанная с постижением и закреплением элементарных навыков аккомпанемента. Хорошо выучивая свой текст, ученик обязан так же хорошо знать партию солиста. Обычно под словом «текст» дети понимают одни лишь нотные знаки, забывая при этом, что исполнение произведения зависит, прежде всего, от точного знания всех обозначений в нотном тексте. Особенно небрежно относятся к таким пометкам, как *crescendo*, *diminuedo*, их просто не замечают. Даже такие элементарные нюансы как *f* и *p* не всегда принимаются во внимание, не говоря уже о более сложных: *mf*, *mp*, *sf* и др. В отличие от занятий в специальном классе подготовительный период в работе над пьесой в классе аккомпанемента продолжается и после того, как ученик сдаст свою партию, т.е. выучит нотный текст и исполнит его уверенно, ритмично. Он должен продолжаться не более 2-3-х уроков. Выбор выразительных средств, изучение музыкально – технических приёмов, кропотливая работа над небольшими частями произведения, отдельными его фразами, штрихами — всё это только подготовка ученика к предстоящим занятиям с солистом, к работе над музыкальными образами произведения и подготовкой к выступлению на эстраде.

Аккомпанемент имеет по большей части аккордовый или фигурационный характер. В этом отношении особенно важна роль баса. Басовый звук — основа гармонии. Поэтому его всегда (за исключением особых случаев) надлежит брать мягко, гулко, достаточно сочно и полнозвучно. Он должен прозвучать не только ясно, но значительно громче строящихся на нём, воздвигаемых на его фундаменте

звуков аккомпанемента, а нередко и мелодии, и сохранять эту доминирующую звучность, удерживать звуковое господство на всём протяжении данной гармонии так, чтобы остальные ее компоненты слышались сквозь «гудение» баса, на фоне этого гудения. Конечно, тут, как и везде, требуется соблюдать меру; бас должен окутывать мелодию и гармонию вуалью, а не чадрой. Надо надеяться, что слух позаботится об этом, не допустить чересчур громогласных басов из «другой оперы», забивающих остальные голоса и вообще не соответствующих характеру исполняемой музыки. Особое внимание следует уделять игре аккордов и гармонической фигурации. Вот что писал об этом Г.Коган: «Нужно брать аккорды сопровождения так мягко, чтобы момент «удара» становился неощутим для слуха, чтобы звуки гармонии возникали как бы сами собой «из воздуха», словно на золотой арфе. Гармония в аккомпанементе должна, как правило, придавать то, или иное освещение происходящему на «мелодической сцене» — как театральные прожекторы освещают «действующих лиц» и изменяют окраску действия, отнюдь не мешая ему, не отвлекая на себя специального внимания зрителей, но мягкое «безударное» сопровождение представляет лишь один тип аккомпанемента, уместный далеко не везде» [1,42]. «В местах иного склада и звучность аккомпанемента должна быть иной, иметь другую тембровую окраску. Важно, чтобы эта звучность никогда не становилась нейтральной, чтобы её окраска всегда соответствовала характеру музыки» [2,44].

Так же он утверждает, что: «Первое, о чем следует позаботиться при исполнении сопровождения, чтобы оно не заглушало мелодию, не мешало ей дышать, литься, петь. Это требует образования между нею и сопровождением такой звуковой дистанции, такого воздушного простора, чтобы мелодия не тонула в звуковой давке, не задыхалась в педали» [3,40 - 41]. «Правильное соотношение между степенями громкости мелодии и аккомпанемента, т.е. соблюдение звукового баланса — основное условие хорошего исполнения аккомпанемента. Не следует также понимать, что аккомпанемент должен быть почти или вовсе неслышным. Ему полагается звучать как угодно мягко и воздушно, но всё же звучать, вполне явственно и идеально ровно, так, чтобы ни одна нотка не вылезала и не пропала. Аккомпанемент — гармоническая и ритмическая опора мелодии. Нужно, чтобы он прочно поддерживал её парение, как танцовщик поддерживает балерину» [4,44].

Освещая проблему аккомпанемента, мы пока что имеем в виду лишь его гармонические функции. Но в этом его роль не ограничивается. Требуется ритмическое единство мелодии и сопровождения. Ритмическая опора мелодии постоянно поддерживает её и сопровождает. Допускаются кое-где некоторые замедления и ускорения. *Rubato* является важным средством художественной выразительности, придающим исполнению непринуждённую свободу. Ещё Н.К. Метнер в своих письмах отметил, что такого же мнения придерживается известный французский интерпретолог Жизель Бреле: «Ритмическая точность есть как раз метрическая неточность, ибо живой ритм требует, чтобы исполнитель перерабатывал механический счёт и заменял его гибкими и сложными соотношениями некоего *tempo rubato*» (Brelet G.L'interpretation creatrice, tome II p.462) [5, 490-491]. Поскольку доля новых изменений зависит целиком от солиста, то нужно стремиться вырабатывать у учеников навык исполнения трудных фрагментов в предельно быстром темпе.

Так же одним из наиболее трудных и значимых моментов в ансамблевом исполнении является умение сыграть вместе начало каждой фразы. Зачастую это зависит от жеста солиста. Однако нужно сознательно стремиться к точности вступления, почувствовать время звучания инструмента солиста и извлечь звук в тот же момент. Чем твёрже этот навык, тем более аккуратным будет совпадение в начале звучания. Не менее важно вместе заканчивать исполнение произведения. В этом случае следует как бы застыть в воздухе в том положении, в каком они находились при взятии заключительного аккорда. Поскольку у автора после последнего аккорда в такте часто стоят паузы, то и паузы тоже должны «звучать». Произведение можно считать законченным после «звучащих» пауз. Нужно хорошо усвоить их роль и значение в музыкальном тексте. Обычно пауза или «проглатывается», или заучивается формально, бессмысленно. То же происходит и с исполнением длинных нот. Игра же в ансамбле с солистом учит бережному обращению с большими длительностями и паузами. Главное, чтобы в паузах и на длинных нотах не прерывалась музыкальная мысль, чтобы эти моменты не воспринимались как остановка в музыке.

Работая в классе аккомпанемента, особое внимание уделяется точному исполнению штрихов. Каждое отклонение нарушает целостность зрительного восприятия дуэта и мешает солисту, а главное, наносит ущерб выразительности

исполнения, т.к. штрихи несут большую динамическую и смысловую нагрузку. Естественно, применение того или иного штриха находится в полной зависимости от содержания произведения, нюанса, темпа ритмического рисунка.

К одному из важнейших вопросов при работе с произведением нужно отнести вопрос педализации. Нельзя забывать о наличии у слушателя не только слухового, но и зрительного восприятия. Некоторые пианисты снимают аккорд, продолжая при этом держать педаль, забывая о том, что существует акустическая разница между аккордом, который держат руки, и звучащим аккордом на педали без рук [9]. Начало всякой премудрости в области педализации состоит в том, чтобы не пользоваться педалью без нужды. Опытным пианистам известно, что при исполнении романтической музыки можно брать её погуще, а в большинстве классических и современных произведениях желательно пользоваться педалью лишь минимально. При гармонических же сложностях нужно ясно сознавать и слышать функции и ладовую структуру каждого аккорда. Когда в партии фортепиано имеется выдержанный бас в виде «целого» или «половинки», а в правой руке звучит пассаж или какой-либо другой рисунок, то и в этом случае педаль будет лишней, т.к. выдержанный бас выполняет функцию педали. А вообще как конкретно педализировать в том, или ином месте решает, в конечном счёте, слух концертмейстера.

Игра в ансамбле с солистом требует точного исполнения динамических оттенков. Очевидно, что динамика в своих многочисленных проявлениях отражается на характере музыкального произведения. Важность соблюдения динамических требований должна быть осознана учениками с первых уроков.

Особую трудность представляет исполнение динамических указаний в зоне нюанса *piano*. Часто такие обозначения выполняются абстрактно. Бережное отношение к *piano* очень сложная, но необходимая область воспитания культурного музицирования. Трудности с реализацией *sf*, *subito* будут гораздо меньше, если ученики будут воспринимать его через изменение характера. Нюансы нередко становятся причиной изменения темпов *f* — быстрее, *p* — медленнее, *crescendo* — ускоряя, *diminuendo* — наоборот, замедляя. Если с первых занятий не обращать на это постоянного внимания, то эти ошибки в дальнейшем преодолеваются с трудом.

В практике совместного музицирования нередки случаи, когда во время концерта солист по каким-либо причинам меняет динамику. Пианист должен быть к этому готов. Умение слушать солиста поможет ему правильно сориентироваться в общей музыкальной канве.

Способность «вживания» в звучность инструмента солиста будь то струнными или духовыми инструментами — одна из самых сложных проблем для пианиста. К тому же, играя с другими, он лучше осознаёт и собственные цели. Об этом в своё время хорошо говорил Игумнов: «Пианисту очень помогает общение с другими инструменталистами и вокалистами. Оно расширяет его общий и музыкальный кругозор, углубляет понимание им стиля, наконец, делает его более самостоятельным. В ансамбле главное — контакт, взаимопонимание, и не только головой, но и чувством ощущения музыки. Очень полезно бывает сочетать свои намерения с намерениями других, часто это помогает лучше разобраться в собственных намерениях»[6, 408]. Важно знать, с каким инструментом пианист находится в контакте (со скрипкой, или, скажем с трубой), надо ясно представлять себе разницу в силе звучания различных инструментов (*f* у струнных одно, у духовых другое) и разных регистров. Учитывать разницу в силе и характере звучания регистров струнных инструментов, смену дыхания у исполнителей на духовых инструментах (дыхание у них равнозначно штрихам у струнных).

Таким образом, при работе в классе аккомпанемента для учащихся открываются дополнительные возможности, и возникает заинтересованность к занятиям музыкой. Благодаря совместным репетициям, которые органично включают в себя обмен мнениями участников дуэта, обсуждение ими происходящего; вырабатывается умение ощущать и понимать партнёра, совершенствовать свои пианистические навыки, осознавать содержание музыки и исполнительский процесс в целом, свободно ощущать себя на сцене. Итак, можно сказать, что обучение в классе аккомпанемента это в значительной мере обучение музыкально-исполнительскому искусству вообще, что накладывает особенно большие обязанности на преподавателя этого предмета и предъявляет многие требования к ученикам.

## Список использованной литературы

1. Коган Г. «Работа пианиста» М.: Музыка, 1979. 42с.
2. Коган Г. «Работа пианиста» М.: Музыка, 1979. 44с.
3. Коган Г. «Работа пианиста» М.: Музыка, 1979. 40-41с.
4. Коган Г. «Работа пианиста» М.: Музыка, 1979. 44с.
5. Метнер Н.К. Письма. М.: Музыка, 1973. 490-491с.
6. Мильштейн Я. К.Н.Игумнов. М.: Музыка, 1975. 408с.
7. Краснова Н.В. Статья АНСАМБЛЕВОЕ МУЗИЦИРОВАНИЕ В ШКОЛЕ ИСКУССТВ/ Школа искусств в системе доп. образования. Проблемы, технологии, перспективы: Материалы I Республиканской научно практической конференции. Чебоксары: ЧГИГН, 2009. - 186 с.
8. Краснова Н.В. Методическая разработка по музыке по теме: Ансамблевое музицирование [Электронный ресурс] – Режим доступа [http://nsportal.ru/shkola/muzyka/library/ansamblevoe muzicirovanie](http://nsportal.ru/shkola/muzyka/library/ansamblevoe_muzicirovanie)
9. Курбанова Л.Р. Особенности обучения пианиста – участника камерного ансамбля [Электронный ресурс] – Режим доступа <http://festival.1september.ru/articles/622691/>