

Kreenholmi muusikakool

Klaveriosakond

**Вопросы преподавания
аккомпанемента в музыкальной школе**

Õpetaja: Olga Bragina

Klaver

Narva 2017 a

В настоящее время очень актуальна проблема разностороннего воспитания ребенка. Музыка является самым универсальным средством эстетического воспитания, формирующего внутренний мир ребенка. Он становится чутким к красоте, совершенствуется его мышление, расширяется его кругозор.

Целью обучения детей в музыкальной школе является подготовка не только будущих исполнителей – профессионалов, но и музыкантов – любителей, которые обладают навыками музыкального творчества, могут самостоятельно разобрать и выучить музыкальное произведение любого жанра, свободно владеть инструментом, аккомпанировать. Для значительного числа выпускников музыкальной школы музыка, не став основной специальностью, останется их любимым увлечением, а практические навыки, приобретенные ими в процессе обучения аккомпанементу, помогут свободно музицировать в кругу семьи или других любителей музыки. Аккомпанемент раздвигает рамки привычного педагогического процесса и всесторонне развивает творческие возможности учащихся разных способностей, прививает навыки игры в ансамбле, способствует более эмоциональному отношению к музыке, вызывает интерес к предмету, развивает специфические способности музыканта (музыкальный слух, память, чувство ритма, двигательные навыки), повышает уровень исполнительского мастерства. Выученные на уроках специальности произведения довольно быстро забудутся, а умение свободно читать с листа и аккомпанировать поможет учащемуся стать истинным любителем музыкальной культуры.

Что же такое аккомпанемент? В словаре В. Даля аккомпанемент определяется как подголосок, вторение, сопровождение, подыгрывание. В середине XX-го века слово «аккомпанемент» приобретает более четкую формулировку – это музыкальное сопровождение, дополняющее главную мелодию, служащее гармонической и ритмической опорой солисту (певцу, инструменталисту) и углубляющее художественное содержание произведения.

Аккомпанемент исполняется на фортепиано, гитаре, баяне, аккордеоне и т.д., а также ансамблем и оркестром.

Характер и роль аккомпанемента зависит от эпохи, национальной принадлежности музыки и ее стиля.

В качестве простейших форм аккомпанемента, часто сопровождающих исполнение народной песни, может рассматриваться хлопанье в ладоши или отбивание ритма ногами.

В средневековой музыке были унисонное или октавное удвоение вокальной мелодии одним или несколькими инструментами. В XV-XVI веках аккомпанемент являлся сопровождением к вокальным полифоническим произведениям, который в художественном отношении был второстепенным.

Говоря о формировании аккомпанемента, нельзя не сказать о типе многоголосия – гомофонии, характеризующимся разделением голосов на главный и сопровождающие (в отличие от полифонии, где все голоса равнозначны). В древней культовой музыке широко использовался этот принцип гомофонии, где основным был верхний голос, а прочие выполняли функцию аккомпанемента, близкого к аккордовому.

С развитием гомофонно- гармонического склада в конце XVI начале XVII века аккомпанемент понимается как гармоническая опора мелодии. В это время было принято выписывать лишь нижний голос аккомпанемента, намечая гармонию с помощью цифровых обозначений (генерал-бас или цифрованный бас).

Генерал-бас представлял собой первоначальный тип гомофонного письма в музыке. На усмотрение исполнителя, от которого требовалась фантазия, дар импровизации, предоставлялась расшифровка цифрового баса в виде аккордов, фигураций и т. п.

Со времен Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена аккомпанемент выписывался авторами полностью. В музыке наблюдается ясность гармонии и четкость фактурных рисунков.

Аккомпанемент – это такой ансамбль (слово «ансамбль» по-французски означает «единство»), в котором фортепиано принадлежит огромная, отнюдь не подсобная роль, исчерпывающаяся чисто служебными функциями гармонической и ритмической поддержки партнера. 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 «предскажет» то, что будет делать партнер. Чувствовать себя исполнителем сольной партии – необходимое условие в процессе работы над произведением с певцом или инструменталистом.

Главной задачей первых уроков является осознание совместной работы: «я и солист – одно целое».

Специфика инструментов.

Ансамбль не может состояться, если аккомпаниатор не знает специфики инструмента своего партнера - законов звукоизвлечения, дыхания техники. Исполнение произведения неразрывно связано с искусством дыхания. Надо просмотреть произведение вместе с солистом и отметить места цезур. Второе – инструментальные штрихи, которых нет в фортепианной технике. То есть

они есть, но в другом качестве звучания. Необходимо показать ученику особенности звукоизвлечения на инструменте, с тем. Чтобы в своей игре при необходимости приблизить звучание фортепиано к солирующему инструменту. Например:

Флейта – это инструмент звучащий, в основном в высоком регистре, поэтому необходимо больше внимания в аккомпанементе уделять среднему и низкому регистрам, чтобы общее звучание было выстроенным и выразительным. И, наоборот, нельзя форсировать звучание рояля в верхнем регистре, так как это помешает восприятию флейтовой музыки.

Труба, кларнет - более яркие по звуку, чем валторна, гобой, тембр которых более приглушен.

Струнные (народные) инструменты. Большую роль играет манера звукоизвлечения. На домре играют медиатором, поэтому звук яркий, звонкий, сочный. На балалайке звукоизвлечение – пальцевое. Звучание мягче, глуше, с небольшим «шорохом».

Скрипка звучит ярче, светлей, чем виолончель и альт (еще глуше – контрабас). Верхние струны на скрипке звучат ярче, чем нижние.

Только при чутком отношении к штрихам солирующего инструмента и умелой имитации можно достичь настоящего ансамбля.

Типы аккомпанемента.

а) аккордовая опора

Это простейшая форма гармонической опоры, является поддержкой мелодии выдержанными аккордами на основных ступенях тональности. Здесь гармония подчеркивает ладотональные тяготения и помогает певцу не сбиться с тональности, то есть выполняет функцию камертона. Такое качество гармонических опор является переходной ступенью от цифрового баса к развитию гомофонно–гармонического стиля. Это сопровождение встречается в камерной и романсовой музыке.

б) чередование баса и аккорда

Многие национальные танцы стали настолько типичными выразителями определенных образов, настроений, что переросли границы национального и сделались всеобщим достоянием. Это польская мазурка или полонез, французский менуэт или гавот, австро-немецкий вальс. Испанская сарабанда и т. д. Следует отметить два основных принципа фактуры сопровождения:

1. Равномерное подчеркивание одинаковых моментов движения (шагов) внутри такта. Такое движение может быть: оперто-тяжелым (сарабанда), относительно легким (менуэт).

2. Сопоставление опорного басового звука с более легкими аккордами. Такова фактура гавота, мазурки, вальса, польки.

Распространенность такой формы танцевального сопровождения соответствует шагу, походке: басовый звук передает толчок от земли, а аккорды – более легкие движения. Это самый доступный вид аккомпанемента домашнего музицирования.

в) аккордовая пульсация

Отход от танцевальности, обращение к другим темам и жанрам преобразует сопровождение, создает огромное разнообразие ритмических фигур, которые характеризуют движение. Оживление гармонической опоры в гомофонной музыке развивалось по двум направлениям: учащение пульсации аккордов и разложение аккорда в виде гармонической фигурации. Эти виды фактуры являются наиболее типичными. Пульсирующие аккорды создают разную эмоциональную окраску: неторопливые – покой, раздумье, подчеркнутые при поддержке гармонического развития – взволнованность, переживания и т. д. Частым случаем гармонических поддержек является аккорд арпеджато. Прием заимствован из выразительных возможностей арфы, гитары, гуслей. Он характерен для жанра эпического, сказочного, былинного, лирического. Создается широкая амплитуда гармонической волны, сливающейся в аккордовое созвучие.

г) гармоническая фигурация

Фигурация – это фактурная обработка аккордов, их «расцветивание». Гармоническая фигурация, сохраняя ладовую природу, образует подвижный фон. Различаются такие типы изложения:

заполнение интервалов между аккордовыми звуками: опевания, задержания, появление секундовых последовательностей придает большую напряженность;

разложение аккорда в виде гармонической фигурации.

При смене гармонии за счет ладовых тяготений подголоски получают большую выразительность. Возникает так называемая скрытая мелодия. Примером может служить мелодический ход в басу. Придается большая значимость, весомость партии сопровождения. Такой мелодический бас уплотняет массу звучности, нагнетает динамический уровень.

д) полифоническое сочетание с сольной партией

Полифоническое сочетание с сольной партией является дальнейшей ступенью мелодического движения в сопровождении. Такие мелодические построения имеют характер подголосков, имитируют мотивы главной партии, представляют собой более самостоятельные и законченные противосложения. В работе с учащимся этот тип сопровождения наиболее трудный для исполнения, требующий определенных навыков, которые

отрабатываются на уроках по специальности при работе над полифонией. Требуется наличие слуховых возможностей, умение соединить соло и сопровождение в единую музыкальную ткань.

е) **аккомпанемент дублирует сольную партию**

Здесь воедино сочетаются игровые навыки с навыками пения мелодий. Пение вокальных произведений со словами под аккомпанемент является одной из важных форм развития гармонического слуха. Это связующее звено между уроками по сольфеджио и занятиями по специальности. Слияние этих дисциплин в единый процесс обучения способствует развитию музыкального мышления, образного представления и воображения.

Организация учебного процесса.

Важнейшим фактором, способствующим успешному обучению в классе аккомпанемента, является правильная организация учебного процесса, планирование учебной работы и продуманный выбор репертуара.

Одной из форм планирования занятий в классе аккомпанемента является составление индивидуальных планов на каждого ученика с учетом его возможностей на каждое полугодие. В индивидуальный план включаются разнохарактерные по форме и содержанию произведения русской, зарубежной и современной музыки. Главное, недопустимо включать в индивидуальный план произведения, превышающие музыкально-исполнительские возможности учащегося и несоответствующие его возрастным способностям.

В классе аккомпанемента решаются такие задачи как:

- развитие навыков игры в ансамбле;
- расширение музыкального кругозора: знакомство с репертуаром отечественных и зарубежных композиторов;
- развитие творческих возможностей учеников с различным уровнем способностей.

Одаренность учащегося и его способность чутко аккомпанировать не всегда совпадают. Учащимся, которые любят выступать соло, бывает трудно перестроиться на роль концертмейстера и наоборот, учащиеся, отличающиеся повышенным сценическим волнением, со средними данными могут раскрыться с наилучшей стороны, благодаря чуткому аккомпанированию.

Искусство аккомпанемента в музыкальной школе обычно проходит в старших классах. При наличии иллюстратора этот предмет бывает особенно интересен и полезен. Именно игра с взрослым мастером – солистом приучает юного пианиста к такой манере исполнения. Особенно показательна и полезна в этом смысле работа в паре с вокалистом.

Весь репертуар, с которым имеет дело аккомпаниатор, предназначен для исполнения профессиональным музыкантом. Учащийся музыкальной школы приходит в класс аккомпанемента с некоторым опытом работы над текстом в качестве солиста, но не аккомпаниатора. Поэтому все, с чем встречается ученик в классе аккомпанемента, ставит перед ним новые задачи. Вся инструментальная музыка родилась из подражания пению, выразительным интонациям человеческой речи. Отсюда идет наша фразировка, дыхание, агогика. Поэтому именно участие в исполнении вокальной музыки является для пианиста особенно желательным и полезным во всех смыслах.

Иллюстратора принимают на работу специально для того, чтобы он исполнял (иллюстрировал) ту сольную партию, которой играется аккомпанемент. В таком «живом» варианте обучения ученик на практике учится чувствовать солиста, познает всю специфику, все тонкости этой работы.

Весь репертуар, с которым имеет дело аккомпаниатор, предназначен для исполнения профессиональным музыкантом. Учащийся музыкальной школы приходит в класс аккомпанемента с некоторым опытом работы над текстом в качестве солиста, но не аккомпаниатора. Поэтому все, с чем встречается ученик в классе аккомпанемента, ставит перед ним новые задачи.

Аккомпаниатор является опорой для солиста, его гармоническая основа и фактурное богатство. У маленького музыканта в процессе работы над аккомпанементом воспитываются такие качества как:

- умение слышать партнера;
- согласовывать все свои действия с его действиями;
- слышать слияние всей звуковой ткани.

Для успешного формирования навыков аккомпанирования необходимо планировать работу на уроках. Эта работа включает в себя следующие моменты:

1. разбор литературного текста, партии солиста;
2. самостоятельный или с помощью педагога разбор произведения;
3. проучивание партии сопровождения, работа над звуком;
4. создание музыкально-художественного образа в ансамбле с вокалистом или инструменталистом;
5. публичное выступление.

На занятиях также необходимо развивать навыки чтения с листа. Главное в чтении с листа – умение охватить пьесу в целом. Нередко педагог сталкивается с недостатками:

- ученик озвучивает паузы;
- длинные ноты не дослушивает;
- не обращает внимания на меню ключевых знаков;
- аккорды читают сверху вниз;
- долго размышляют при чтении нот на дополнительных линейках;
- обе вольты играют подряд и т. д.

На первом этапе обучения – знакомство с несложными, но в то же время, характерными ***типами фактуры*** фортепианного сопровождения.

Целесообразно использовать сборники Хрестоматий по классам оркестровых инструментов, образцов русского городского романса, песен для детей.

Выбирая *репертуар*, следует знать возможности ученика. Лучше всего оценить потенциал, предложив прочитать с листа самые несложные варианты аккомпанемента или партию левой руки.

На уроках специальности ребенок читает ноты, изложенные на двух нотоносцах: для правой и для левой руки. При этом обычно в правой руке находится мелодия, которая играет громче, а в левой – аккомпанемент, исполняемый тише. Таким образом, мы привыкаем «выделять» правую руку и «прятать» левую. При игре аккомпанемента все иначе. Во-первых, нотный текст изложен не на двух, а на трех нотоносцах. Верхний – для солиста, и именно там теперь находится мелодия, то есть именно то основное, что должно в звучании выходить на первый план.

Для пианиста же остается аккомпанемент, изложенный на двух нотоносцах. На втором месте по значению после мелодии идут линия басового голоса, которая определяет гармонию, а этот голос находится для пианиста не в правой, а в левой руке. Таким образом, получается, что главной уже становится левая рука, а правую руку надо научиться играть гораздо тише.

На уроке педагог дает ученику читать с листа небольшое произведение (легче на 2-3 класса). Можно предложить два вспомогательных средства для развития навыка чтения:

- учитель играет – ученик проверяет, потом наоборот;
- ученику поручается переворачивать нотные листы своему товарищу. Это приковывает внимание к тексту и слушанию музыки.

Рассмотрим более детально некоторые моменты работы над аккомпанементом.

Необходимо ознакомиться с тем, кто автор музыки, если это вокальные произведения, кто автор стихов, его стиль, жанры, в которых он работал. Начинать работу надо с разбора партии солиста (если романс, то со стихов). Изучается ее мелодическая линия, динамика развития, точность фразировки. Обязательно поучить партию солиста с басом.

Разбор фортепианной партии.

1. Предварительное зрительное прочтение нотного текста: размер, темп, фактура изложения, тональный план.
2. Воспроизведение нотного текста на фортепиано. Нужно проиграть произведение полностью: либо сам ученик, либо педагог. Это позволит понять характер музыки, выявить стилистические особенности, технические трудности и поставить перед собой определенные цели. На этом этапе намечаются элементы фразировки и кульминации произведения, создаются представления о динамике, темпе (обязательно все увязывается с партией солиста). Дети, осваивающие фортепиано, с самого начала приучаются играть ровно. Такой навык, безусловно, очень важен, однако «живая» музыка очень редко исполняется абсолютно ровно. Мастерство исполнения

во многом зависит от умения тонко отступать от ровности в сторону бесконечных незначительных ускорений и замедлений, причем делать это надо в меру и с большим вкусом (такая особенность музыкальной речи называется агогикой). Именно игра с взрослым мастером – солистом приучает юного пианиста к такой манере исполнения. Особенно показательна и полезна в этом смысле работа в паре с вокалистом. Вся инструментальная музыка родилась из подражания пению, выразительным интонациям человеческой речи. Отсюда идет наша фразировка, дыхание, агогика. Поэтому именно участие в исполнении вокальной музыки является для пианиста особенно желательным и полезным во всех смыслах.

3. Проучивание партии аккомпанемента отдельно каждой рукой. В это время намечается удобная аппликатура, правильный выбор которой позволит исполнять партию аккомпанемента ровно и связно. Обратит внимание на звучание басового голоса – фундамента гармонии и ладовой опоры. Бас очень важен солисту, так как он ощущает гармоническую окраску своей мелодической линии, являясь для него ритмическим ориентиром.

4. Отработка эпизодов с различными элементами трудностей:

- различные пассажи с мелкой техникой, арпеджио. Для правильного выучивания их учащемуся надо найти удобное расположение пальцев, которое поможет точно попасть на клавиши, а затем учить каждый пассаж отдельными фрагментами;

- трудные моменты с аккордовой техникой. Целесообразно поиграть отдельно по 2-3 аккорда, соединяя их один за другим. Важно нацелить учащегося на проведение верхнего голоса в аккордах;

- значительные трудности игры различными интервалами;

- скачки на большие расстояния и т.д.

5. Нельзя обойти вниманием проблему маленьких рук, так как в аккомпанементе часто встречаются октавы, многочисленные аккорды, широкие интервалы и задержания звуков. Временами исполнение таких фрагментов невозможно из-за физических особенностей рук ученика. И тогда возникает проблема упрощения и облегчения фактуры. Для большего удобства можно убрать удвоение голосов, использовать перенос голоса из одной руки в другую руку, при этом нужно следить, чтобы упрощения были не в ущерб общему музыкальному замыслу и красоте гармонического и мелодического языка.

При исполнении произведения большое значение имеют выразительные средства и окраска звучания. Динамика в музыке и тембр звучания обогащает звуковую палитру. В сольных местах важно сохранить общий настрой, не развалить форму. Вступление, заключение, проигрыши должны быть частью целого. В кульминациях аккомпаниатор должен быть особенно внимательным, чтобы поддержать солиста.

Во время разучивания фортепианной партии большой ошибкой является проигрывание партии от начала до конца. Это ведет к потере контроля над

мелодическим развитием. Мелодия обладает огромными возможностями интонационной выразительности. Поэтому с самого начала в маленьком музыканте нужно воспитывать бережное отношение к воспроизведению мелодии. Очень важно выполнять все указания автора относительно динамических оттенков (в соотношении с партией солиста). Динамика играет огромную роль в исполнительском искусстве, та как выразительное исполнение произведения является главной задачей, нарушение которой может исказить содержание музыки. Амплитуда динамики широка (от *pianissimo* до *fortissimo*), т. е. соответствует всему диапазону эмоциональных состояний.

Интонационная выразительность музыки потеряет весь смысл, если не придерживаться правил агогики. Исполняя произведение, нельзя избежать темповых ускорений и замедлений. Применительно к фразам, предложениям и более крупным построениям термины агогики (*accelerando*, *ritardando*, *ritenuto* и т.д.) достаточно ясны; мельчайшие же агогические отклонения малодоступны точным обозначениям, здесь все зависит от индивидуальных отношений, вкуса и чуткости – важнейшей способности аккомпаниатора. Распространенной формой агогических отклонений является кульминация. Естественное тяготение к ней, относительная ее протяженность и последующее восстановление основного темпа представляет собой гибкую и подвижную форму живой речи.

Сжатие и торможение музыкального времени – очень тонкий и обоюдоострый инструмент при работе над формой пьесы. Только большая осторожность, чувство меры и стиля позволяет найти единственно верный ориентир развития музыки во времени. Если на первых занятиях не уделялось этому должного внимания, то в дальнейшем для ученика все замкнется только на формальном выполнении требуемых замедлений и ускорений.

Главная задача педагога научить ученика:

- координировать силу звука по отношению к солисту, не перегрузить аккомпанемент;
- умело распределять постепенные нарастания или ослабления силы звука, чувствовать начало и конец этих нюансов.

Не следует забывать о выразительном значении цезур, ведь дыхание для солиста важно в его исполнительском мастерстве. Соблюдение пауз обеспечит солисту свободное взятие дыхания, и начать следующий эпизод в ансамбле. Основной закон ансамбля – дышать одновременно с солистом. Характер и длительность фортепианной цезуры всецело диктуется содержанием произведения.

Говоря об исполнительстве, нельзя упомянуть о штрихах, которые определяются такими терминами: *legato*, *non legato*, *staccato*, *pizzicato*, *pezante*, *marcato* и т.д. Они очень важны для обрисовки художественного образа. *Legato* – пластичная, гибкая линия, часто дополняемое определением *cantabile*, это основной вид мелодической артикуляции. Отход от *legato* – *marcato*, связан с подчеркиванием каждого слога (речитативная декламация).

Большая палитра артикуляции в танцах: от тяжелой поступи *pezante*, спокойного шага *non legato* до легких подскоков *staccato*, *leggiero*. Нужно отметить, что в вокальной музыке стихи подсказывают точную меру штрихов, а в инструментальной – произвольное, индивидуальное прочтение авторского текста исполнителя.

Фразировка является одним из средств музыкальной выразительности. Аккомпаниатор должен точно знать, где у солиста начинается фраза, где ее вершина и окончание. Тщательное изучение партии солиста должно стать привычкой аккомпаниатора. Чем кропотливее и продуманнее будет эта работа, тем точнее и быстрее будут решены музыкальные задачи. Исходя из этого, будет выстраиваться динамический план в аккомпанементе.

Звуковой образ. Одной из основных забот аккомпаниатора является бережное отношение к звуку. При работе над звуковым образом задача преподавателя – помочь формированию определенного звукового образа, свойственного изучаемой пьесе. Это достигается показом преподавателя на фортепиано, его комментариями, касающимися не только пианистических приемов (форма кисти, наклон кисти, направление удара, скорость удара, вес руки, работа запястья, кистевые движения, педаль), но и формирующими направление фантазии ученика. Важно также показать, какие изменения звукового образа следуют при использовании разных вариантов пианистических приемов.

Во время работы над фортепианной партией необходимо уделять большое внимание педализации. Умелое пользование педалью подчеркивает особенности тембровой окраски партии сопровождения. Нужно избегать «грязи», грохота, что является препятствием для солиста.

Применение педали в аккомпанементе обязательно, так как является дополнительным средством музыкальной выразительности. Кроме классических примеров прямой и запаздывающей педали, открываются широкие возможности для использования педали колористической в точном соответствии с музыкальным строем пьесы. Поиски наиболее выигрышных эффектов должны вестись вместе с учеником путем сравнения и отбора наиболее удачных в контексте данного произведения. Педаль позволяет звуку продлить свою жизнь во времени, создает «волшебный шлейф», обогащает фактуру гармонических построений на кульминациях, не дает прерываться кантилене и всегда приходит на помощь там, где возможно угасание длинных звуков. Типичные ошибки – «переползание» педали из такта в такт без соблюдения цезур или же, наоборот, частая, бессмысленная, музыкально неоправданная смена педали. Чтобы избежать этого, можно воспользоваться принципом «оркестровки» музыкального материала. Распределение музыкальных тем по тембрам не позволит исполнять темы одинаково. Только с помощью педали возможно решение большинства музыкальных задач по «раскрашиванию» звука, соединению далеко разбросанных голосов, скачкообразных ходов, гармонического баса и дополняющих его аккордов. Специфика фортепиано состоит в невозможности усиления силы звука после его взятия, он начинает сразу

затихать и исчезает. Проблема плавного перехода мелодии из звука в звук должна быть решена за счет сопутствующих голосов. Надо найти то окружение в данной фактуре, которое позволит продолжить этот звук и подготовить следующий.

Большое внимание необходимо уделять точному исполнению длительностей, особенно пауз. Несоблюдение авторских указаний может сильно исказить характер музыки, привести к неверному осмыслению и использованию педали.

В процессе работы над произведением формируется создание художественного образа. Главной целью учащегося-аккомпаниатора должно стать художественное исполнение произведения. И здесь нельзя забывать о двух важных вещах – возраст ученика и его индивидуальные способности. Тут и проявляется умение педагога подбирать программу. Ученику по плечу сыграть такое произведение, которое будет характерно для его возраста.

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. Ученику хочется остановиться, повторить. Чтобы исчезло это напряжение, вначале не препятствуйте остановкам, но дальше ставьте задачу – доиграть до конца, чтобы не произошло. Поэтому работу надо обязательно начинать с иллюстратором, даже если у ученика не все получается.

Фортепиано, как сопровождающий инструмент, должно звучать чуть слабее партии солиста. Какова бы не была динамическая шкала в произведении, соотношение это надо соблюдать. Наиболее распространены две ошибки:

- перекрывается партия соло;
- игра серым, без красок звуком.

Обязательно надо работать с учеником над тем, чтобы аккомпанемент звучал ясно, ровно, чтобы ни одна нота не «выталкивалась» и не пропадала. Хорошо аккомпанировать ученик может лишь тогда, когда все его внимание устремлено на солиста и он пропевает «про себя» вместе с ним каждый звук, каждое слово. Особое внимание надо уделять фортепианному вступлению. Ученик сразу определяет общий темп. Он должен мысленно пропеть первые такты партии соло в пределах фразы, в условленном с солистом темпе.

Вступление надо играть выразительно, образно. Если нет вступления, то нужно посмотреть на солиста и уловить заранее обговоренный жест, взмах смычка и т.д. и вступить вместе с ним.

Фундаментом исполнения в аккомпанементе всегда является **линия баса**. Ее надо проучивать отдельно. Большую пользу принесет выразительное исполнение баса с партией солиста. При разборе своей партии у пианиста получается «аккомпанемент в аккомпанементе». Если главенствует бас, то ему подчиняются и аккомпанируют другие голоса. Если же звучит мелодия с басом, то им аккомпанируют средние голоса. Таким

образом, бас всегда поддерживает солиста. Часто вступления, заключения, проигрыши полифоничны. Проработка таких мест идентична работе над полифонией. Надо выразительно сыграть и прослушать каждый голос, проучить голоса отдельно и попарно, двумя руками. Необходимо проучивать произведение аккордами, выявляя, таким образом, гармоническую основу любой фактуры. Это позволит хорошо и быстро ориентироваться в нотном тексте.

Штрихи. На уроках аккомпанемента, в первую очередь, стоит обратить внимание на те моменты, где в партиях солиста и аккомпаниатора совпадают штрихи. И, раскрыв смысл и характерность штриха, сразу согласовать звучание фортепиано с тембровой окраской и примами звукоизвлечения солирующего инструмента.

Кистевые движения. На уроках аккомпанемента в музыкальной школе необходимость кистевых движений почти всегда связана с решением основной задачи – качества звучания инструмента. Аккомпанируя вокалисту, струнным или духовым инструментам, важно в каждом случае стараться преодолевать ударную природу фортепиано и искать то единственное туше, которое придаст тембровую стройность звучанию. Часто применение тех или иных приемов связано с необходимостью имитировать звучание арфы, гитары, струнно-смычковых и духовых инструментов. Можно посоветовать имитировать не только звучание, но и приемы игры на этих инструментах. Будет лучше, если преподаватель в самом начале разучивания пьесы поставит предельно дифференцированную задачу с четким определением рисунка движения кисти, укладываемого в указанный штрих.

Интервалика является базовым элементом не только действительно интонационного слышания мелодии, линии баса, но и основой верного звукоизвлечения. Обучающийся далеко не всегда хорошо разбирается в интервалах, и уж совсем плохо применяет свои знания на практике. Процесс развития мышления ученика в немалой степени занимательный. Параллельно само собой исчезает значительная доля напряжения при работе над метром, ритмом, темпом. Меняется отношение к аппликатуре, часто несущее на себе печать рутинного запоминания определенного порядка чередования пальцев рук при игре на фортепиано.

Метр. Метр не просто необходимое организующее начало, но и важнейшее выразительное средство музыки. Владение метром само по себе оказывает на слушателей сильнейшее воздействие. Нужно объяснять законы метрической иерархии долей такта и их воздействие. Метр дает лучше почувствовать форму дуоли, триоли, квартоли, лучше удастся осмысленно выстроить метрическую картину такта. Здесь от преподавателя требуется значительная степень фантазии, красноречия и настойчивости, как и во всей работе преподавателя с обучающимися в музыкальной школе.

Упрощение гармонического плана. В значительном большинстве пьес классического репертуара, над которыми идет работа в классе аккомпанемента, используется несложный гармонический язык. Но на практике, с учеником требуется провести непростую работу для того, чтобы

он из стадии механического блуждания по клавиатуре, перешел к более или менее осознанному и свободному владению гармоническими функциями. Прием упрощения гармонического плана интересен тем, что помогает ученику более уверенно ориентироваться и в тексте и на клавиатуре. При работе над гармоническим планом необходимо обращать внимание на внутренние тяготения основных гармонических функций.

Фразировка является одним из средств музыкальной выразительности. Аккомпаниатор должен точно знать, где у солиста начинается фраза, где ее вершина и окончание. Тщательное изучение партии солиста должно стать привычкой аккомпаниатора. Чем кропотливее и продуманнее будет эта работа, тем точнее и быстрее будут решены музыкальные задачи. Исходя из этого, будет выстраиваться динамический план в аккомпанементе.

Звуковой образ. Одной из основных забот аккомпаниатора является бережное отношение к звуку. При работе над звуковым образом задача преподавателя – помочь формированию определенного звукового образа, свойственного изучаемой пьесе. Это достигается показом преподавателя на фортепиано, его комментариями, касающимися не только пианистических приемов (форма кисти, наклон кисти, направление удара, скорость удара, вес руки, работа запястья, кистевые движения, педаль), но и формирующими направление фантазии ученика. Важно также показать, какие изменения звукового образа следуют при использовании разных вариантов пианистических приемов.

Аранжировка – еще один прием, дающий возможность получить прекрасный творческий результат. Самые несложные и «заезженные» пьесы музыкальной литературы для различных солирующих инструментов могут зазвучать совершенно по-новому и занять достойное место на концертной площадке, если несколько видоизменить партию солиста, добавить (присочинить) партии еще одного или нескольких инструментов.

Вертикаль. Значительную трудность представляет выстраивание звучания по вертикали. В классе специального фортепиано часто оптимальным вариантом считается умение обучающегося сыграть мелодию громче, а аккомпанемент тише. В классе аккомпанемента, на первый взгляд, все наоборот, то есть бас надо играть ярче, чем партию правой руки. Но на самом деле, проблема в обоих случаях одна – выстраивание звучания по вертикали. Ученика надо научить слышать вертикаль в разных ракурсах и формировать определенную иерархию голосов аккорда, в зависимости от конкретной художественной задачи. Наиболее наглядно владение звуковой вертикалью проявляется при исполнении полифонических произведений И. С. Баха. Выстраивание звучания по вертикали в ансамбле с солистом несколько сложнее гармонически, ведь аккомпаниатор должен включить в сферу своего внимания и партию одного или нескольких солистов.

Темп. Темп является не только технической задачей. На проблеме темпа как такового вообще не рекомендуется заострять внимание обучающегося. В работе с детьми, не обладающими, в достаточной мере, пианистическими навыками, термин «темп» и вовсе не следует употреблять. Обучающийся

должен впитать ощущение темпа пьесы из показов преподавателя, а также в процессе работы над формой, над фрагментами фактуры, при работе над звуком. Надо понимать, что ученику труден не быстрый или медленный темп, а темп как таковой, то есть как один из элементов организации музыки во времени. При работе над темпом у аккомпаниатора можно посоветовать приемы упрощения мелодии, фактуры и гармонического плана пьесы.

Главной задачей первых уроков является осознание совместной работы: «я и солист – одно целое».

Завершающая стадия учебного процесса в работе над аккомпанементом – публичное выступление. Как показывает опыт, именно этот этап является самым трудным. Овладение музыкальным произведением вовсе не дает гарантии того, что во время концерта все пройдет гладко. Поэтому об успешном исполнении можно говорить лишь при правильно выбранной программе и при соблюдении всего репетиционного процесса, когда тщательно продумываются и отрабатываются все этапы работы над аккомпанементом. В момент концертного исполнения учащемуся необходим эмоциональный подъем, воля и артистизм.

Ни один преподаватель по специальности не откажется внести разнообразие в свой классный концерт и включит номер, где его ученик выступает не как солист, а как концертмейстер. Когда мы объединяем учеников в исполнительский коллектив, то даем им возможность услышать флейту, виолончель, поддержать в руках скрипку и т.д., что очень важно для проявления заинтересованности у учеников. Любое ансамблевое исполнительство развивает чувство ответственности. Для многих родителей концерты в музыкальной школе – это единственные концерты, которые они посещают, но они не готовы к восприятию концерта в однородном звучании (в частности фортепиано). Смена инструментального звучания помогает поддерживать интерес слушателей на высоком уровне на протяжении всего концерта.

Список используемой литературы:

- Е.И. Кубанцева Концертмейстерский класс. М., Музыка, 1995
А.И. Люблинский Теория и практика аккомпанемента. М., Музыка, 1976
Хрестоматия по русской музыкальной литературе. М., Музыка, 1977
Хрестоматия вокально-педагогического репертуара. М., Музыка. 1972
И. Визная., О.Геталова Авторская программа для ДМШ и ДШИ.
СПб., Композитор. 2009