

## **Особенности работы над аккомпанементом в концертмейстерском классе.**

**Полибина Марина Владимировна**

преподаватель по классу фортепиано

МБУДО «Детская музыкальная школа №2»

РМ, г. Саранск

Программа учебного предмета «Концертмейстерский класс» разработана на основе и с учетом федеральных государственных требований к дополнительной предпрофессиональной общеобразовательной программе в области музыкального искусства «Фортепиано».

Учебный предмет «Концертмейстерский класс» направлен на приобретение детьми умений и навыков аккомпанемента на фортепиано, получение ими художественного образования, а также на эстетическое воспитание и духовно-нравственное развитие ученика.

Искусство аккомпанемента является широко распространенной областью деятельности пианиста, не менее важной по своему художественному значению, чем деятельность солиста, певца или инструменталиста.

Что же такое аккомпанемент? Отвечая на этот вопрос, необходимо знать точное определение термина, в толковом словаре В. И. Даля аккомпанемент определяется как вторенье, подголосок, сопровождение, подыгрывание. Однако следует отметить, что в середине XX в. слово «аккомпанемент» приобретает более четкую формулировку и трактуется по-иному, означая музыкальное сопровождение, дополняющее главную мелодию, служащее гармонической и ритмической опорой солисту (певцу, инструменталисту) и углубляющее художественное содержание произведения.

Обучение аккомпанементу – это обучение исполнительскому искусству, являющемуся одним из действенных средств развития и воспитания творческой индивидуальности учащихся. Поэтому занятия в «Концертмейстерском классе» позволяют значительно расширить репертуар юных музыкантов и сформировать интерес у учащихся к особому, увлекательному виду творчества – искусству аккомпанемента, где учащиеся знакомятся с различными музыкальными инструментами, спецификой их звучания, техническими возможностями, приёмами звукоизвлечения, знакомятся с лучшими образцами русской и зарубежной музыки.

Предмет «Концертмейстерский класс» занимает важное место в цикле исполнительских дисциплин. Он отражает не только педагогическую, но прежде всего аккомпаниаторскую направленность формирования и развития музыкально-творческих навыков, специфика которых заключается в совмещении различных музыкально-исполнительских действий.

Любой вид творческой деятельности, в том числе и аккомпаниаторство, осуществим лишь в том случае, если он подкреплён целым комплексом специальных знаний и умений. Поэтому учащийся к моменту начала своих занятий в концертмейстерском классе (т. е. после обучения в течение 6 лет в специальном классе музыкальной школы) должен владеть определенными знаниями и навыками, на основе которых, учащемуся предстоит овладеть более характерным для аккомпаниаторской деятельности навыком, а именно умением ориентироваться в фактуре вокальных и инструментальных произведений с сопровождением рояля, изложенной на трех нотных станах. Тренировка в этом навыке имеет целью воспитать более сложный вид внимания. Пианист должен научиться, играя партию аккомпанемента, ясно и точно воспринимать партию солирующего голоса (певца или инструменталиста).

Работу с учеником необходимо выстраивать по этапам в зависимости от трудностей аккомпанемента и восприимчивости ученика.

- Знакомство с произведением (для ученика знакомство с произведением должно состояться в виде исполнения иллюстратора с преподавателем).
- Работа над партией аккомпанемента, включающая: разучивание фортепианной партии, отработку трудностей, применение различных пианистических приемов, подбор удобной аппликатуры, умение пользоваться педалью.
- Изучение партии солиста (определить характер музыки, интонационный строй мелодии, местонахождение кульминации, динамический план, в вокальном жанре знакомство с текстом). Вначале пианисту необходимо научиться точно передавать на рояле партию солиста без сопровождения.
- Работа над трёхстрочной партитурой (полезно поиграть строчку солиста и басовую партию фортепиано, расширяя, таким образом, привычный угол зрения).
- Работа с солистом предполагает безупречное владение фортепианной партией и носит характер «первой примерки», постепенно выстраивается звуковой баланс, оговаривается темп, в котором ученик успевает выполнять необходимые цезуры, паузы, акценты, динамические оттенки и т.д.
- Предконцертное исполнение – рабочее (репетиционное) исполнение произведения целиком: создание музыкального исполнительского образа. Основной целью является создание единого музыкально-художественного образа на основе собственной трактовки произведения. Именно этот последний рабочий этап определяет предварительный настрой аккомпаниатора на концертное выступление и служит по сути репетицией первого исполнения произведения целиком. Г. Г. Нейгауз в книге «Об искусстве фортепианной игры» приводит любопытные суждения относительно процесса подготовительной работы исполнителя над собой: «Одна из главных ошибок в подготовке к концерту (да и вообще в работе), которую я

замечал у некоторых учащихся и пианистов, — это полное размежевание между работой у себя дома и исполнением на эстраде. Для них понятие учить тождественно понятию упражняться, они готовы часами играть какую-нибудь прекрасную пьесу, выколачивая каждую ноту, подолгу учить каждую руку отдельно, без конца повторять один и тот же пассаж, одним словом — заниматься «музыкой без музыки»; им не приходит в голову сыграть произведение в целом, думая прежде всего о музыке, для них понятие музицировать несовместимо с понятием работать. Между тем следует подчеркнуть, что с самого раннего возраста ученику следует прививать чувство ответственности перед слушателем и перед собой. Ему необходимо привыкнуть к мысли о том, что качество исполнения зависит лишь от него и что любовь к публике с его стороны даст положительную ответную реакцию».

- Концерт – итог проделанной работы. Концерт является одной из форм исполнительской практики. Основной художественной целью аккомпанирования является достижение общего ансамбля. Хороший ансамбль обуславливается единством художественных намерений обоих партнеров — солиста и аккомпаниатора и одновременно пониманием каждым из них своих функций в воплощении содержания исполняемого произведения.

При работе над аккомпанементом следует уделить особое внимание следующим моментам.

Специфика музыкальных инструментов, которым приходится аккомпанировать. В начале работы над аккомпанементом к инструментальным произведениям необходимо дать учащемуся сведения об инструменте. Это сведения о тембре, диапазоне, звуковых возможностях инструмента.

Работа над аккомпанементом к вокальным произведениям имеет свои особенности, т.к. содержание вокального произведения раскрывается не только через музыкальные, но и через поэтические образы, через соединение

звука и слова. Человеческий голос является самым тонким и гибким из всех музыкальных инструментов, то и аккомпанемент ему должен быть тонким, гибким и бережным. Голос – живой организм, который дышит. С вокалистом часто труднее найти звуковой баланс.

Фактура фортепианного сопровождения. Фактура может быть густой и плотной, а может быть прозрачной, именно это обстоятельство иногда играет решающую роль в поисках звукового баланса между солистом и концертмейстером. Аккордовая фактура более массивна, нежели фигурационная. Одна и та же фактура в разных регистрах звучит по-разному: низкий регистр у рояля – насыщенный, звучный; верхний – не обладает таким количеством обертонов, они быстрее гаснут, а значит сопровождение менее перегружено.

Также хочется отметить, что именно в классе аккомпанемента создаётся своеобразный «концертмейстерский треугольник»: глаза – ноты – руки на клавиатуре. Всё это должно работать во время аккомпанемента солисту. Концертмейстер, аккомпанирующий солисту на сцене, практически знает текст наизусть, но это не освобождает его от ответственности контроля за всей звучащей партитурой. Он должен слышать то, что звучит, и видеть то, что вскоре будет озвучено. Самая лучшая концертмейстерская база создаётся на изучении вокальной музыки, т.к. фортепианная партия в романсах очень детализирована. Часто она не просто сопровождает голос, но является действующим лицом музыкально-поэтического повествования.

Начинающему аккомпаниатору важно научиться не останавливаться при «потере» партии. Ученика надо учить, не останавливаясь, пропустить ошибку, подхватить солиста, глядя вперед по тексту. Учить не быть беспомощным, а следовать течению музыки.

Большая роль в ощущении законченности формы отводится вступлению и заключению. Если исполнители вступают одновременно, необходимо научить ученика – концертмейстера перед началом исполнения уловить заранее обговоренный жест, взмах смычка, аффтакт и вступить вместе с ним.

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 музыкальную фразу солиста, и только потом начинать играть.

К числу основных технических задач относятся соблюдение общности темпа, ритмического движения, замедления, ускорения. Сложность в том, что дети-пианисты с первых шагов в обучении приучаются играть ровно. Такой навык важен, но «живая» музыка очень редко исполняется абсолютно ровно. Если в первые занятия не уделялось этому должного внимания, то в дальнейшем для обучающегося всё замкнется только на формальном выполнении требуемых замедлений и ускорений. Мастерство исполнения во многом зависит от умения тонко отступать от ровности в сторону незначительных ускорений и замедлений, делать это надо в меру и с большим вкусом. Игра со взрослым мастером-солистом приучает юного пианиста к такой манере исполнения.

Однако по мере освоения «премудростей» концертмейстерского искусства, юные пианисты зачастую обретают новые умения, расширяют спектр навыков, выработанных в специальном классе.

Фразировка является одним из средств музыкальной выразительности. С первых же занятий надо учить ощущению фразировки солиста. Ученик должен точно знать, где у солиста начинается фраза, где её вершина и окончание. Чем кропотливее и продуманнее будет эта работа, тем точнее и быстрее будут решены музыкальные задачи. Исходя из этого, будет выстраиваться динамический план в аккомпанементе.

Для пианиста динамика – особо сильное средство выражения. Но юные пианисты, как правило, не обращают внимания на динамические оттенки. Ученик должен понимать, что все написанное у солиста (если это не оговорено автором) непосредственно относится к партии фортепиано, а мера динамической градации определяется не выписанными обозначениями, а «ушами», умением создать динамическое равновесие.

Учащийся должен помнить, что звучание фортепианной партии не может превалировать над сольной. В этом заключается художественное равновесие партнеров в ансамбле. В зависимости от силы звука солиста увеличивается или уменьшается динамика партии фортепиано. Детям зачастую сложно соотнести звук фортепиано и силу звука солиста, создать соответствующий звуковой баланс. Фундаментом исполнения в аккомпанементе всегда является линия баса. Её надо отдельно проучивать, выстраивая динамический план всего произведения. Как только ученик выучил партию солиста, а это надо делать в первую очередь, необходимо выразительно исполнять бас с партией солиста. Таким образом, слух приучается слышать гармоническую основу мелодической линии, а глаза – охватывать взглядом три строчки, включая партию солиста. Ученик должен знать, что диссонирующие аккорды должны звучать более напряженно, а их разрешения – тише. Все кадансовые построения, особенно при отклонении в другие тональности, должны быть осознаны и прослушаны. Аккомпанемент является гармонической основой мелодии и служит метроритмическим ориентиром для солиста.

Особенно тщательно должна продумываться педализация. Применение педали в аккомпанементе обязательно, так как является дополнительным средством музыкальной выразительности. В камерном ансамбле с певцом или инструменталистом смена педали должна производиться в полном контакте не только с гармоническим составом аккомпанемента, но и с партией солиста. Не вовремя снятая педаль может внести во фразу смысловой диссонанс. Чрезмерное увлечение педалью грозит безвкусицей и непрофессионализмом. Типичные ошибки - «переползание» педали из такта в такт без соблюдения цезур или же, наоборот, частая, бессмысленная, музыкально неоправданная смена педали.

Творческое участие аккомпаниатора особенно ярко проявляется и местах, в которых партия рояля выступает самостоятельно, в основном во вступлениях и заключениях произведения, а также в связующих частях внутри

произведения. Здесь аккомпаниатор наравне с солистом участвует в развитии музыкального содержания произведения. И задача аккомпаниатора подготовить внимание солиста и слушателей к точному восприятию характера произведения, образному содержанию, дать необходимый эмоциональный импульс. Заключение – это послесловие, исполняется без особого напряжения, на оттенок тише.

Сольные фортепианные эпизоды не должны выпадать из общего темпового и эмоционального строя произведения. Очень важно в работе определить мелодические «ходы-переклички» из партии солиста в партию пианиста.

На аккомпанементе лежит большая смысловая нагрузка, ведь цель его – достичь гармоничного единения всех компонентов и помочь раскрыть и углубить художественное содержание произведения. Аккомпанемент, являясь сопровождением и важной составной частью музыкального произведения, представляет собой целый комплекс выразительных средств, в котором есть гармоническая основа, фактурные фигурации, ритмическая пульсация, тембральное и регистровое соотношение голосов и пр. Одновременно с этим, аккомпанемент имеет сложную организацию, приводящую к смысловому единству и особому художественно-исполнительскому решению. Таким образом, изучение аккомпанемента является в первую очередь художественно-эстетической проблемой, и партия фортепиано, равно как и партия солиста, должна быть понята, прожита и прочувствована исполнителем сквозь призму эмоционального, изобразительного и смыслового содержания. Основанное на понимании содержания исполнительство является конечной его конкретизацией, без которой объективно данный композитором материал не может быть полностью раскрыт как реальное эстетическое явление. Решение разнообразных творческих задач, конечно же, предопределяет многомерность исполнительской деятельности.

Обучение аккомпанементу на предмете «Концертмейстерский класс» способствует: развитию гармонического слуха, что очень важно для



инструменталистов и для учащихся певческих профессий, развивает музыкальное мышление, чувство ритма, творческую инициативу и слуховой контроль, умение следить за интонационной выразительностью, ритмически-артикуляционными и тембрально-динамическими сторонами исполнения.

Привить такой объем навыков за то время, которое отводится на аккомпанемент по учебному плану трудно. Однако одним из основных направлений работы детской музыкальной школы является задача дать учащимся музыкальное развитие, сформировать их эстетические вкусы на лучших образцах классической русской и зарубежной музыки.

#### **Список использованной литературы:**

1. Алексеев А.Д. Методика обучения игре на фортепиано. – М.: Музыка, 1978.
2. Брянская Ф. Навык игры с листа, его структура и принципы развития. Вопросы фортепианной педагогики под ред. Натансона В. – М.: Музыка, 1976.
3. Винокур Л. Первоначальное обучение искусству аккомпанемента. – М.: Музыка, 1978.
4. Крючков Н. Искусство аккомпанемента как предмет обучения. – Л.: Музгиз, 1961.
5. Кубанцева Е.И. Концертмейстерский класс. – М.: Музыка, 2002.
6. Люблинский А. Теория и практика аккомпанемента. Методические основы. – Л.: Музыка, 1972.
7. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. – М.: Музыка, 1987.
8. Рафалович О. Транспонирование в классе фортепиано. – Л.: Музыка, 1963.

9. Савельева М.В. Обучение учащихся-пианистов в концертмейстерском классе чтению нот с листа, транспонированию, творческим навыкам и аккомпанементу в хореографии. Методические записки по вопросам музыкального образования. Вып. 3. – М.: Музыка, 1991.
10. Шендерович Е. В концертмейстерском классе. Размышления педагога. – М., Музыка, 1996.