

Государственное бюджетное профессиональное образовательное учреждение  
Иркутской области  
«ИРКУТСКИЙ РЕГИОНАЛЬНЫЙ КОЛЛЕДЖ ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ»

**Кафедра концертмейстеров**

**ХУДОЖЕСТВЕННО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ СРЕДСТВА  
АККОМПАНИМЕНТА УЧЕБНО-ПЕДАГОГИЧЕСКОГО РЕПЕРТУАРА  
В КЛАССЕ ХОРОВОГО ДИРИЖИРОВАНИЯ**

**Методические рекомендации**

**Иркутск**

**2022**

Одобрена  
кафедрой концертмей-  
стеров

Зав. кафедры: Эпова С. А.

Составитель

Беззубова Инна Ивановна, концертмейстер ГБПОУ  
ИО «ИРКПО»

Беззубова И. И. Художественно-исполнительские средства аккомпанемента учебно-педагогического репертуара в классе хорового дирижирования [Текст]: методические рекомендации / сост. И. И. Беззубова – Иркутск: ГБПОУ ИО «ИРКПО», 2022. – 43 с.

Методические рекомендации адресованы студентам педагогического колледжа по специальности 03.05.01. Музыкальное образование, ПМ 02. Овладение основами дирижерско-хоровой деятельности, МДК 03.02. Хоровой класс и управление хором с целью совершенствования музыкально-исполнительской инструментальной компетентности в процессе работы над художественным исполнением аккомпанементов, окажут помощь студентам в нахождении приемов и способов работы над выразительными средствами музыкального произведения в процессе создания художественного образа.

## Оглавление

Введение .....	4
Анализ хорового произведения .....	5
Выразительные свойства музыкальной интонации .....	7
Художественный образ музыкального произведения .....	10
Роль аккомпанемента в создании художественного образа музыкального произведения.....	14
Особенности художественно-выразительного исполнения аккомпанементов учебно-педагогического репертуара в классе хорового дирижирования .....	19
Работа студента над аккомпанементом детской песни при подготовке к педагогической практике в школе .....	35
Список литературы .....	42

## Введение

В современной педагогике большое внимание уделяется формированию профессиональных компетенций будущего специалиста, в том числе учителя музыки. В своей непосредственной деятельности учитель музыки сталкивается с работой в детских творческих коллективах: школьном хоре, вокальном ансамбле, детском музыкальном театре, на занятиях по постановке голоса и других видах профессиональной деятельности.

В процессе освоения музыкальных дисциплин предметной подготовки, таких, как аккомпанемент, вокал, дирижирование, хоровая практика, педагогическая практика студенты сталкиваются с проблемой исполнения аккомпанемента не только в техническом плане, но и исполнительском. Профессиональные исполнительские качества складываются на основе сочетания чисто пианистических навыков, музыкально-теоретических знаний, умения постигать смысл музыки и воплощать в конкретном звучании. Важным условием профессионализма является также наличие исполнительской культуры, которая предполагает отражение эстетического вкуса, широту кругозора, сознательное отношение к музыкальному искусству, готовность к музыкально-просветительской работе.

Основу аккомпанемента составляют не только функционально-гармонические отношения, но и выразительный смысл интонации, отдельного аккорда, динамики, темпа, ритма, тембра, т.е. комплекса выразительных средств, способствующих созданию художественного образа музыкального произведения. Полезные рекомендации по вопросам трактовки аккомпанемента содержатся в статьях Л. Живо́ва, Е. Кубанцевой, И. Радиной. Эти авторы ставят своей задачей помочь работе учителя музыки над воплощением художественных образов произведений, наметить возможные варианты интерпретации. Профессиональная подготовка учителя музыки наполняется новым содержанием в соответствии с компетентностным подходом к современному образованию, и в этом смысле понятие «музыкально-исполнительская компетентность» приобретает приоритетный смысл и значение.

Цель методических рекомендаций – способствовать формированию музыкально-исполнительских (инструментальных) компетенций студента – будущего учителя музыки на основе последовательно выполняемых задач при исполнительской подготовке аккомпанемента, реализации авторского и исполнительского замысла.

## Анализ хорового произведения

Зачем анализировать музыкальное произведение как таковое? Ведь лучшая интерпретация музыкального произведения – это его исполнение, его реальное звучание. Можно анализировать его гармонический язык – но это сфера гармонии, можно анализировать используемые в нем средства выразительности – лад, метр, ритм, тембровую сторону – но каждый из этих компонентов изучается определенной дисциплиной. Но музыкальное произведение, взятое в целом, не принадлежит ни к одной из этих дисциплин, оно – самостоятельный художественный организм, разделение которого на отдельные компоненты требует синтеза, то есть обратного действия, восстанавливающего это художественное целое.

Слово «анализ» подразумевает такой подход к объекту исследования, при котором он изучается не столько как целое, но и как состоящий из отдельных компонентов, каждый из которых требует особого внимания.

В музыке можно анализировать все: и отдельные средства выразительности (лад, ритм, полифоническое или гармоническое многоголосие, динамику, тембр, мелодию и т.д.), и стиль отдельного композитора или направления, музыкальные жанры – любой объект музыкального искусства. Но анализ никогда не существует сам по себе и сам для себя: он всегда должен быть целенаправленным на решение определенной задачи.

Анализ содержания вокально-хорового произведения имеет свою специфику: структура хорового произведения состоит из двух текстов литературного первоисточника и композиторского текста, каждый из которых испытывает влияние другого. Несмотря на многообразие подходов к феномену текста, взаимодействие двух текстов в исследовании содержания хорового произведения рассматривалось всегда. Однако в литературном первоисточнике анализировался, как правило, словесный ряд, а в музыкальном тексте принципы формообразования, особенности мелодии, гармонии, хоровая фактура, ритм.

Анализируя произведения на уроках хорового дирижирования, мы обязательно говорим о взаимодействии поэтического слова в его музыкальном воплощении в партитуре и аккомпанементе. Известно, что наша речь и музыкальный язык схожи по своему строению и многим другим параметрам. Так, например, слову в музыке соответствует мотив (выразительная частица мелодии), фразам – мелодии или музыкальные фразы, предложения и т.д. Как в речи, так и в музыке присутствуют такие элементы, как ритм, темп, динамика, интонация, фразировка. В каждой речевой и музыкальной фразе есть высшая точка развития – кульминация. Паузы в музыке выполняют функции знаков препинания.

Для формирования целостных, ярких художественных образов необходимо грамотно и логично организовать речевой и музыкальный поток, опираясь на два противоположных действия: с одной стороны, разделяя его на отдельные элементы (слоги, слова, фразы, предложения, в музыке – мотивы, фразы и т.д.), с другой стороны, соединяя его в целостные конструкции.

Слоги и слова в речи, звуки, аккорды, интонации в музыке не могут быть абсолютно одинаковыми для восприятия. Одни из них выделяются повышенной весомостью, значимостью, другие менее весомы, выполняют служебную функцию. Так, каждое слово в русской речи имеет ударный слог, в составе каждой фразы есть наиболее сильное слово, которое определяет смысловую направленность предложения и заложенной в нем мысли [4].

В музыкальной речи происходят очень похожие явления. Поток музыкального высказывания так же стремится к расчленению и объединению. Таким образом, музыкальный текст предстаёт перед слушателем в виде особых фразировочных волн. От расположения весомого элемента в волне, от его сочетания с другими маловесомыми элементами зависит вид фразировочной волны, её выразительные свойства [2].

Музыкально-хоровая выразительность требует предварительного вдумчивого анализа всего исполняемого произведения. «Все обозначения (в нотах) относительны и условны, так что скрупулезное выполнение того, что написано, практически невозможно. Следовательно, надо внимательно, с уважением изучать ноты, но не быть формалистом при исполнении музыки... Надо подходить к музыкальному тексту творчески: во-первых, доверять ему и доискиваться во всем до смысла; во-вторых, если при изучении текста скажется целесообразным внести какие-то изменения, скажем, отменить где-то замедление, или задержаться на какой-то ноте, или спеть более тихо или более громко, чем написано, – это все-таки делать можно» – Е. Е. Нестеренко.

В качестве методов и средств, активизирующих развитие вашего музыкального мышления, можно использовать: мысленное исполнение произведений; анализ средств музыкальной выразительности; стремление к охвату целого и как можно раньше «пробовать» играть и петь в темпе и с настроением; замедленное исполнение аккомпанемента произведения как проявление своеобразного синтеза мысли и слуха.

## Выразительные свойства музыкальной интонации

Еще во времена доисторические возникли и закрепились реакции животного на звуки природы. Поскольку звук сигнализировал о жизненно важных явлениях – о надвигающейся опасности, о близости пищи, – выработалась и закрепилась адекватная звукам положительная или отрицательная эмоциональная реакция. Таким образом, некоторые физиологические реакции (способность слухового различия силы, высоты, длительности, тембра и артикуляции) были выработаны задолго до появления зачатков какой-либо культуры.

На протяжении истории непрерывно расширялся круг явлений, отражаемых музыкой и вырабатывалось богатство, точность и дифференцированность средств выразительности. Способность человеческой психики к одновременному слиянию звуковых, зрительных и других видов восприятия толкало человечество на все большее включение в общее переживание всех органов чувств, вплоть до осязания и обоняния.

Музыка может выступать в различных ипостасях: во-первых, как особый язык, требующий своего изучения наподобие иностранного; во-вторых, как язык эмоций, восприятие которого вызывает те или иные переживания. В-третьих, как действительность и мысль о ней, выраженной в звуках, ставших интонацией.

Интонация (в переводе с латинского – громко произношу) – в широком смысле воплощение художественного образа в музыкальных звуках. Понятие музыкальной интонации нельзя рассматривать отдельно от понятия интонации речевой. Интонация в языкознании – совокупность фонетических средств, служащих для оформления предложения как единого целого, а также и отдельных частей его. Этими средствами являются: мелодика (изменение высоты голосового тона), сила звука, относительная длительность отдельных элементов речи, тембр голоса, то или иное расположение и длительность пауз. Интонация присутствует во всяком предложении. Нередко только благодаря интонации различают повествовательное, повелительное, вопросительное или утвердительное предложения. Интонация – важнейшее средство выражения эмоций в языке.

Речь без интонации вообще не существует, и утрачивает значительную долю своих коммуникативных свойств.

Музыкальные тоны в отличие от речевых звуков, образуют между собой постоянные звуковысотные соотношения (интервалы), которые сопряжены с функционально-логическими соотношениями и связями (лады). Благодаря этому музыкальная интонация, в отличие от речевой, более самостоятельна и обладает большими выразительными возможностями.

Интонация как высотная организация тонов служит конструктивной и выразительно-смысловой основой музыки. Без интонации, а также неразрывно связанной с нею ритмом, динамикой и тембром, музыка существовать не может.

Высотные соотношения тонов благодаря фиксированности высоты каждого из них, как правило, легко запоминаются и легко воспроизводятся и потому обеспечивают функционирование музыки как средства общения между людьми.

Интонация в музыке, как и в речи, может иметь значение:

- эмоциональное (интонации призыва, гнева, ликования, тревоги, торжества, сострадания);
- логически-смысловое (утверждение, вопрос, завершение мысли);
- характеристическое в том числе и национальное (русская, немецкая, французская);
- социальное (крестьянская, городская);
- жанровое (песенная, речитативная, повествовательная, ораторская, бытовая).

Поскольку главным выразительным средством в музыке является мелодия, интонация большей частью понимается как краткая последовательность тонов в одноголосии, как частица мелодии, попевка. Когда же в музыкальном произведении самостоятельное выразительное значение приобретают определенные гармонические, ритмические, тембровые элементы, можно говорить о гармонической, ритмической, тембровой интонации. Ритм, тембр и гармония, несомненно, оказывают воздействие на восприятие мелодических интонаций, придавая им те или иные оттенки выразительности.

Рассмотрим примеры интонаций, выражающих эмоциональное состояние:

- интонация скорби – рожденная первичной голосовой реакцией стоны, является наиболее распространенной и устойчивой. Простейшая мелодическая ячейка: нисходящая секунда с акцентом на первом звуке и слабым окончанием является очень ярким и емким образом. Сохраняя общий характер и оставаясь образом скорби, интонация может выражать самые разные ее оттенки - от робкой жалобы до предельного отчаяния;

- радостные эмоции в музыке чаще выражаются в темпо-ритмических, чем в интонационных особенностях. Двигательная реакция находит музыкальное выражение в ритме, темпе, подвижности мелодии;

- довольно большой определенностью обладают музыкальные интонации, связанные с одной стороны – с испугом, гневом, удивлением, яростью, отчаянием, а с другой – радостью победы, приветствия. Всю эту группу интонаций можно назвать интонациями восклицания. Какие стороны звучания задействованы в самой простейшей интонации, например, в интонации героического

клича? Все. В сфере высотной – это восходящий скачек мелодии, аналогичной широкому и резкому броску руки в жесте, призывающем к бою; именно скачек на чистый интервал кварты, квинты или октавы.

Тембр потребует яркий. Артикуляция – резко акцентированная, с ярко выраженным ударением на завершающем звуке. Громкость – достаточная. Механически, даже столь примитивную интонацию не воспроизведешь. Нужно воодушевиться энергией призыва – и тогда интонация сложится и воспроизведется сама собой, родится из внутреннего состояния движения души.

Интонация – одна из основ выразительности музыки, единство всех сторон музыкального звучания (высота, громкость, длительность, тембр), сплоченных смыслом. Хотя музыкальная интонация способна быть характеристической, как бы принадлежа изображенному в музыке персонажу, ее специфическое свойство – раскрыть преимущественно мироощущение человеческого Я.

На принципе отбора, повторения и закрепления типических интонаций основан и принцип сложения музыкального «интонационного словаря», будь то индивидуальный «словарь» композитора, «словарь» того или иного творческого направления, той или иной эпохи. Об этом процессе Б. Асафьев писал так: «Когда музыкальное произведение отвечает вкусам и различного рода запросам слушателей, наиболее взволновавшие, понравившиеся фрагменты, большие или меньшие детали, а иногда и цельные эпизоды получают широкое распространение, прочно закрепляясь в сознании. Они отрываются от породивших их произведений: они становятся как бы словами музыки и их словарь мог бы быть справочником по излюбленным содержательным звуко сочетаниям той или иной эпохи» [2].

Музыкальная речь обладает свойствами большой доступности для людей разных времен и наций, но все же каждый раз нужна наслышка, чтобы наслаждаться ею. Например, без привычки к музыкальному языку народов Востока или средневековья мы не способны полноценно воспринимать их музыку. Непониманием встречали современники и музыку новаторов, будь то Бетховен, Прокофьев, Шостакович или Шнитке.

Искусство аккомпанемента включает способность бесконечно изменять интонацию и придавать звуку различную окраску. Эмоциональное воздействие музыки на слушателя, следовательно, и степень осмысления музыкального произведения студентом зависят от выразительности и ясности музыкального языка, характера произнесения музыкальной интонации.

Подведем итог: начальная работа над произведением не только грамотный разбор текста, но и интонационное осмысливание его, вслушивание в звучание –

это необходимое условие работы над аккомпанементом вокально-хорового произведением. При выявлении интонационного развития в музыке – учитываются все элементы выразительности в их взаимодействии, а в процессе работы над произведением осознается относительное значение каждого из них.

### **Художественный образ музыкального произведения**

Художественный образ – эстетическая категория. В художественных образах отражаются не только объективные качества и свойства реального мира, но и субъективные, личные представления и оценки создателей этих образов. Поэтому образный мир, созданный воображением большого художника, всегда несет на себе печать того, кто его создал, этот мир индивидуален и неповторим, как неповторимы пейзажи Левитана, музыка Чайковского, стихи Пушкина, проза Достоевского.

В художественном образе сочетаются как черты живого созерцания, так и черты абстрактного мышления. Художественный образ – это цельная и законченная характеристика жизненных явлений, соотнесенная с художественной идеей произведения, данная в конкретно-чувственной, эстетически значимой форме.

Художественный образ – это особая форма познания действительности в искусстве. Иногда под художественным образом понимают лишь образ человека, образ вещи, образ пейзажа, образ животного, события и ряд других - но такое понимание образности слишком узко. Главное – понимать, что образ отражает жизнь во всей ее сложности и многогранности.

При восприятии художественных образов возникают чувства, которые присутствуют в данном произведении искусства. Человек может «заразиться» мыслями, представленными в художественном образе. В этом и проявляется огромная сила искусства, которая увлекает и ведёт за собой зрителя, читателя, слушателя.

Человек становится участником действий, которые протекают в произведении искусства. Он страдает, сопереживает, радуется вместе с героями художественных произведений. Это, с одной стороны, развивает его прежний опыт, а с другой – способствует формированию нового опыта, не приобретённого ранее в процессе его непосредственного общения с действительностью.

Анализ истории искусства показывает, что в художественном образе того или иного произведения искусства, созданного в различные исторические периоды, содержатся чувства, интересы, идеалы людей определенной эпохи. Воспринимая художественные образы, мы не только развиваем свою эмоциональную

сферу, но и знакомимся с образом жизни, чувствами, мыслями людей соответствующих эпох.

Что же включает в себя понятие музыкального образа.

В названиях музыкальных произведений мы находим отражение восприятия внешнего мира в его звучащих проявлениях («Ландыш», «Горные вершины», «Весенние воды» и др.)

В силу того, что психика человека едина и в ней сливаются восприятия и ощущения различных органов чувств, музыка выражает не только звуковые явления, но и впечатления от самых разнообразных явлений. Мы часто говорим о красочности звуков и, с другой стороны, о симфонии звездного неба, о гармонии красок, о созвучии настроений.

Композитор в процессе воплощения музыкальных образов не останавливает свой взор на натуралистическом копировании или воспроизведении звуков природы, как бы богаты и эмоциональны они не были. Он стремится воплотить чувства и переживания общественного человека, его духовный мир, окрашивая их в субъективные эмоциональные тона (Н. Римский-Корсаков «Не ветер вея с высоты», П. Чайковский «Ночевала тучка золотая» и др.).

Таким образом, ткань музыкального произведения образует взаимодействие изобразительных и выразительных начал.

Изобразительность в музыке не так предметна, как в других искусствах, — это не простое звукоподражание или интонирование, отображающее нечто конкретное в реальной действительности. Эту изобразительность мы видим в музыкально-образном отражении тех наиболее общих чувств, которые испытывает композитор и стремится передать слушателям. Выразительными мы называем те средства, при помощи которых осуществляет себя изобразительное начало. Материальную основу музыкального произведения можно назвать звуковым музыкальным образом. Это акустические характеристики, связанные с высотой, длительностью музыкальных звуков, с тембрами, плотностью, объемом, вибрациями и т.д.

Музыкальный образ по своему знаковому значению способен фиксировать, отображать наиболее обобщенные и предметные в своем обобщении чувства, идеи человека, такие, например, как гнев, радость, любовь, смятение, сострадание, патриотизм. Важно здесь то, что через выражение раскрывается главное: как именно идейно осмысливается и передает своим слушателям композитор жизнь, открывающуюся ему через определенные субъективные чувства.

Человеческие отношения в их становлении и развитии, во внутренней борьбе, во внешних столкновениях составляют главное содержание и музыкальных образов. Своеобразие их состоит в том, что они, как правило, не основаны

на действиях определенного персонажа или на изображениях определенного предмета. Даже тогда, когда музыкальные образы связаны с историческими событиями, последние берутся в обобщенном виде и раскрываются не прямо, а через посредство передаваемых музыкой отношений к ним.

Композитор, перекладывая на музыку то или иное стихотворение, становится его своеобразным интерпретатором. Он расставляет свои логические и эмоциональные акценты, помогает художественному образу раскрыться во всей его полноте. В особом музыкальном прочтении поэтического текста состоит сущность всех вокальных произведений.

Природа музыкального искусства имеет творческое начало, которое проявляется не только в создании, но и в интерпретации музыкальных произведений на основе постижения композиторского замысла, смысла произведения и художественного образа.

Под смысловой стороной произведения понимается система ведущих мыслей, идей, обобщенных композитором в данном сочинении посредством музыкальных образов. Поэтому проанализировать смысловую сторону произведения означает выявить то, что предполагалось композитором воплотить в образной системе созданного сочинения. Решающую роль в этом процессе играют музыкально-слуховые представления, интеллект музыканта, владение средствами художественной выразительности.

Для этого недостаточно знаний только по своему предмету, необходимы познания и по другим дисциплинам музыкально-теоретического и музыкально-исполнительского циклов.

Круг вопросов, в которые должен вникнуть студент, изучая произведение, весьма широк, напомним вам его:

- 1) Сведения об авторах произведения. Название.
- 2) Зрительное прочтение нотного текста
- 3) Разбор произведения. Вычленение «трудных» эпизодов, их отработка.
- 4) Нахождение выразительных средств исполнения.
- 5) Создание художественного образа произведения.
- 6) Воплощение музыкально-исполнительского замысла.

В процессе познания художественного образа вы можете использовать:

*Метод структурного анализа музыкальных произведений*, который предполагает рассмотрение составных частей музыкальной композиции и их качественный анализ. Структурный анализ способствует приобретению и осмыслению:

– основных средств музыкальной выразительности (мелодии, гармонии, ритма, темпа, динамики);

- типов формоструктуры (одно-, двух, трехчастной формы);
- взаимодействия всех средств музыкальной выразительности через исполнение (характер звучания, способы передачи логической связи между фразами, подхода к кульминации).

*Метод ассоциаций.* Главное назначение его – развитие вашего воображения и фантазии. Этот метод заключается в выполнении творческих заданий:

- подбор репертуара по эмоциональным признакам;
- нахождение стилевой близости в различных информационных потоках визуальной (слайды, иллюстрации) и звуковой (фрагменты) информации;
- установление общности поэтических образов с эмоционально-образным содержанием музыкального произведения.

Эти методы можно успешно применять при самостоятельной подготовке школьного и дошкольного репертуара.

Обобщая вышеизложенное, отметим, что понятие художественный образ многомерно. Знакомство с методической литературой по проблемам познания художественного образа будет полезным для вас, поскольку в ней вы обнаружите много ценных сведений, способствующих развитию музыкального мышления будущего учителя музыки, самостоятельной работы по подготовке к исполнению музыкального произведения.

Многие художественные особенности произведения «спрятаны» в его стиле и могут быть выявлены лишь путем стилевого анализа. Анализ обнаруживает принцип порождения стиля, определяющий строение и смысл каждой фразы музыкального произведения.

Стилевой анализ музыкального произведения выступает как способ разбора произведения, направленный на всестороннее рассмотрение стилевых особенностей сочинения (художественного образа, смысла, интонаций), что впоследствии будет являться критерием вашей интерпретации.

Работа над стилевой стороной музыкального произведения представляет значительную трудность и для студентов педагогического колледжа, так как передача стиля музыкального произведения заключается не только в умении разбираться в структуре нотного текста.

Попытаемся определить принципы работы над стилевой стороной музыкального произведения.

Понятие «стиль» многозначно, им пользуются разные науки (литературоведение, искусствоведение, лингвистика, культурология, эстетика). И чем шире начинает толковаться это понятие («стиль одежды», «стиль моды», «стиль поведения», «стиль игры», «стиль жизни», «стиль работы»), тем более усиливается его культурологический смысл. Стиль предстает как качество определенной

культуры. Обретая культурную значимость, предмет обретает и стилистическую выраженность – свидетельство его принадлежности к определенной культуре, к тому или иному ее социально-историческому пласту.

Стиль предмета – это не просто его внешняя форма, а в первую очередь характер его материального и духовного функционирования внутри данной культуры.

Стиль в искусстве – это не только форма и содержание и даже их единство в произведении. Подобно тому, как в живом организме его «форма» и «содержание» относятся к генам, которые обуславливают организацию живого существа, его индивидуальности, в стиле есть «генный набор» культуры, обуславливающий тип культурной ценности. Он представитель целого в каждой, в любой клетке произведения. Подчиняя каждую деталь общему конструктивному замыслу, стиль определяет структуру произведения и его принадлежность к определенному типу культуры

В области музыкальной культуры стиль неоднозначен по своему смыслу. Можно составить следующую пирамиду стилевых уровней:

- стиль национальной школы;
- «жанровый стиль»;
- стиль какого-либо вида музыки:
- хоровой стиль;
- полифонический стиль;
- мелодический стиль, и т.д.
- стиль творческой личности:
- композиторский стиль;
- исполнительский;
- музыковедческий.

Для более глубокого понимания стиля композитора желательно познакомиться с несколькими его произведениями для нахождения общих признаков, которые объединяют большинство сочинений этого автора. В этом вам помогут уроки музыкальной литературы.

### **Роль аккомпанемента в создании художественного образа музыкального произведения**

Художественный образ формируется в результате взаимодействия многих компонентов (слово, мелодия, аккомпанемент, исполнительская интерпретация). При сочинении аккомпанемента к заданной песенной мелодии художественный образ всей песни будет зависеть, прежде всего, от содержания этой мелодии и от

выбранного соответственно ему типа аккомпанеента. Это определяется в первую очередь тесной связью мелодии и аккомпанеента в музыке гомофонно-гармонического склада. Еще у Ф. Э. Баха мы находим высказывание: «Пусть аккомпаниатор не опасается, что слушатель о нем позабудет, потому что он не все время на виду. В душе понимающего слушателя мелодия и гармония неразделимы. «Тот, кто хочет осмысленно и верно аккомпанировать, должен представлять себе мелодию и гармонию одновременно» [9].

Мелодия и аккомпанеент, пройдя долгий путь «сотрудничества», оказали друг на друга такое сильное влияние, что к мелодии, спетой или сыгранной без аккомпанеента, произвольно мысленно подстраивается аккомпанеент. Об этой особенности взаимовлияния мелодии и гармонического сопровождения писал Л. А. Мазель: «Однако возможность эта основывается на воспоминании и представлении индивидуального и общественного слуха о звучании тех же мелодий с аккомпанеентом. И хотя индивидуальные выразительные черты гомофонного построения сосредоточиваются в мелодии, для ее логики, структуры и выразительности гармония настолько существенна, что мелодию и гармонию следует считать неразрывно связанными между собой и одинаково важными сторонами музыки гомофонного склада» [9].

Признание выразительного значения аккомпанеента мы встречаем у многих музыкантов. Так, например, М. Глинка писал: «Дело гармонии и дело оркестровки дорисовать для слушателей те черты, которых нет, и не может быть в вокальной мелодии: оркестр вместе с гармонизацией должен придать музыкальной мысли определенное значение и колорит, одним словом, придать ей характер, жизнь» [4].

Ф. Шопен отмечал, что «вся красота его обработок народной музыки» часто зависит от аккомпанеента [6].

Песенный аккомпанеент (основа рабочего материала школьного учителя музыки) играет важную роль. Во-первых, он помогает певцам, которые, как правило, не являются профессионалами-музыкантами, исполнять мелодию. Во-вторых, он играет и большую выразительную роль. Разумеется, в этом процессе участвуют все без исключения элементы музыкального произведения: изменение одного из них может существенно повлиять на характер музыкального образа в целом.

Формой конкретного воплощения аккомпанеента является его фактура. В музыковедческой литературе даются такие определения этому понятию: «Характер, соотношения и функции единовременно развертывающихся компонентов произведения или его отрывка и называются фактурой» [21].

«Характер совместно звучащих партий, их соотношение и значение называются изложением, фактурой, складом» [16].

Приведенные определения фактуры касаются всего музыкального произведения, но можно отнести их и к фактуре сопровождения, поскольку оно также имеет ряд компонентов, находящихся в определенных отношениях друг к другу.

Тип фактуры аккомпанеента определяется, в первую очередь, содержанием художественного образа, которое заложено в мелодии, сочиненной композитором и содержанием того образа, который возник в сознании студентов в результате слухового восприятия.

Выразительные возможности фактуры для передачи этого образа достаточно велики.

Определяют характер художественного образа, прежде всего, наиболее существенные его стороны. Они, как правило, связаны с жизненным предназначением данного произведения, с условием его бытования, со способами и условиями его исполнения, т. е. это те стороны, которые во многом определяют жанр музыкального произведения.

Обобщая сказанное, можно отметить, что аккомпанеент обладает большими выразительными возможностями. В этом смысле он органично дополняет мелодию, образуя вместе с ней законченный музыкальный образ. Понимание роли и знание выразительных возможностей аккомпанеента позволит студентам при его сочинении выбрать соответствующие заданной мелодии средства и создать в целом выразительный художественный образ.

Изучение самого звучания произведения, а также изучение выразительных средств в процессе исполнения произведения весьма актуально.

В звучании реализуется исполнительская трактовка произведения. Изменение замысла воплощается в звучании, варьировании его различных выразительных сторон.

Понятие «звучание» и близко связанное с ним понятие «звучности» очень часто употребляется как в литературе о музыке, так и в музыкальной педагогике. Можно определить звучание как реальное существование музыкального произведения в процессе его исполнения, а звучность как частный момент звучания.

Все эти выразительные элементы в музыкальном звуке существуют одновременно. Изменение хотя бы одного из них приводит к изменению выразительного значения самого звука. Но сам по себе музыкальный звук, взятый отдельно, еще не дает музыкального образа, для этого необходимо его включить в процесс звучания.

Уже с первых звуков, с первых тактов в сознании исполнителей складываются определенные музыкально-слуховые представления, после чего начинается

их реализация. Главной целью музыканта должно стать художественное исполнение произведения.

Знакомство с творчеством композитора и автора текста, историей создания сочинения способствует пониманию стиля и специфики жанра изучаемого произведения. Часто в самом названии раскрывается основной образ произведения, определяющий стиль и характер исполнения.

Например, «Колыбельная», «Катит весна», «Подснежник и т.д. При изучении нового произведения зачастую первое впечатление о нем бывает правильным: интуитивно угадываются верные образы, настроения, пианистические ощущения. Много может впоследствии измениться, но подсознательное восприятие определяет направление дальнейших поисков.

В связи с этим усиливается роль правильного понимания средств музыкальной выразительности (мелодии, гармонии, артикуляции, темпа, динамики, ритма).

Одним из наиболее ярких выразительных элементов музыкального звука является его интенсивность, громкость, т.е. его динамическая характеристика. В более сложных звуковых сочетаниях, мелодических, гармонических построениях динамика проявляется как одно из наиболее сильных выразительных средств звучания.

Термин «динамика» употребляется в музыкальной науке в двух значениях: как определение силы звучания и как интенсивность музыкального развития, достигаемая всем необходимым для этого комплексом средств музыкальной выразительности.

*Динамика в музыке* – совокупность явлений, связанных с различными ступенями громкости звучания. Динамика основана на применении звучания различной степени громкости, она является важнейшим средством выражения.

Звучность громкая и яркая может создать впечатление чего-то радостного: фортиссимо – величественного, могучего, а доведенного до предельной силы – устрашающего, подавляющего. Наоборот, пианиссимо ассоциируется с нежностью, нередко с таинственностью.

Так, пунктирный ритм в оттенках форте, фортиссимо может носить торжественный, ликующий характер, но также и устрашающий; а в оттенках пиано, пианиссимо (в зависимости от использования регистров) – в низком регистре – настороженный, мрачный, в верхнем – светлый, танцевальный.

Нарастание и спад звучности могут создать эффект приближения и удаления.

Таким образом, динамика в фортепианном звучании выполняет как бы двойную функцию: во-первых, изменение силы звучания, во-вторых, изменение его темброво-колористической стороны.

*Динамические оттенки* – одно из выразительных средств, помогающих раскрыть художественное содержание. Задача концертмейстера – найти нюансы, необходимые для наиболее полного и яркого выражения. Часто композитор указывает общий нюанс. Разработка динамической линии является материалом для творчества.

На основе многократного исполнения произведения постепенно вырабатывается представление о темпе, который способствует раскрытию характера произведения. Любое изменение темпа имеет определенное смысловое значение и всегда соответствует художественному образу.

Важно уяснить, что *темп* – это определенная сфера образов, эмоций, настроений, неразрывно связанная с целостным восприятием музыки, ее характером. Не случайно большинство терминов, предназначенных для темповых обозначений, лишь косвенно указывая на скорость, передают в основном то или иное состояние, выражаемое музыкой.

Медленные темпы – отражение спокойствия, торжественности, величественности; средние темпы – сдержанности, сосредоточенности, размеренности; быстрые темпы – пылкости, порывистости, живости, взволнованности.

Найти верный темп достаточно сложно, поскольку он включает целый комплекс понятий и самым непосредственным образом связан с гармонией, ладом, мелодикой, ритмом, формой, фактурой произведения.

Отсюда следует, что из содержания музыкального произведения и анализа используемых композитором средств исполнитель может вывести наиболее органичный для сочинения темп.

*Ритм* является одним из важнейших элементов в музыке. Часто определенный ритм бывает характерным признаком какого-либо жанра. Порой он приобретает самостоятельное выразительное значение, его характер может быть прямым выражением образа (например, однообразное ритмическое движение равными длительностями отражает плавное течение реки).

Под *артикуляцией в музыке* понимается способ «произношения» исполнения с той или иной степенью расчлененности или связанности составляющих ее тонов. Этот способ конкретно реализуется в штрихах – приемах извлечения и ведения звука. Артикуляция является весьма важным и сильным средством музыкальной выразительности. Чтобы осознать ее значение, достаточно, например, в произведении острого, отрывистого характера, при неизменности мелодии,

ритма, гармонии, фактуры, изменить лишь штрих, слигав между собой аккорды. В этом случае характер сочинения исказится неузнаваемо.

*Артикуляция* обычно условно подразделяется на legato (слитность звуков), non legato (их расчлененность) и staccato (краткость).

Функции артикуляции многообразны и тесно связаны с другими музыкально-выразительными средствами, а также с общим характером музыкального произведения. Так, выбор штриха может зависеть от того, что именно нужно воплотить в звучании: тяжесть или легкость, близость или отдаленность, патетику или лиризм, восклицание или спокойное повествование.

Каждый штрих, взятый в отдельности, имеет множество оттенков, разнообразных по характеру: так staccato может быть колючим, острым, воздушным, грациозным, а legato – певучим, насыщенным, экспрессивным. Комбинации штрихов, их разнообразию и выразительности нет предела.

Таким образом, средства музыкальной выразительности способствуют осознанию образного строя произведения, его художественной идеи. Главной исполнительской задачей концертмейстера на данном этапе является создание художественного образа музыкального произведения.

### **Особенности художественно-выразительного исполнения аккомпанементов учебно-педагогического репертуара в классе хорового дирижирования**

Приступая к работе над музыкальным произведением, используется следующий алгоритм работы:

1. Сведения об авторах произведения. Название.
2. Зрительное прочтение нотного текста.
3. Разбор произведения, проигрывание его целиком.
4. Вычленение «трудных» эпизодов, их отработка.
5. Нахождение выразительных средств исполнения.
6. Составление исполнительного плана.
7. Создание художественного образа произведения.
8. Воплощение музыкально-исполнительского замысла.

В контексте данных методических рекомендаций следует остановиться на методах познания художественного образа. Мы имеем ввиду личностный смысл музыкального произведения и нахождение выразительных средств исполнения.

Иными словами, необходимо предварительно ознакомиться с произведением, намеченным к разучиванию. Целью такого ознакомления должно быть раскрытие идейно-художественного содержания произведения, определение

всех средств выразительности, способствующих созданию художественного образа.

Часто в самом названии раскрывается основной образ произведения, определяющий стиль и характер исполнения. Например, «Колыбельная». «Баркарола», «Элегия» и т. п.

Зрительный обзор нотного текста помогает определить тональный план, размер, темп, фактуру изложения аккомпанемента, форму произведения.

В первую очередь определяем принадлежность музыки к какому-либо жанру. Он является обобщением характерных сторон музыкального образа, т.к. «обращаясь к любому жанру, композитор сталкивается лицом к лицу с воплощенной в нем вековой традицией, вызывающей определенные ассоциации, устойчивые представления об облике этого жанра [18].

Фактура аккомпанемента может ярче и полнее отразить жанровую основу музыки, чем, например, функционально-гармонические отношения аккомпанемента или сама мелодия.

Для определения большинства бытовых жанров, особенно танцевальных, часто бывает достаточно и одного такта. Большое число танцевальных жанров имеют фактуру аккомпанемента типа бас-аккорд, где бас метрически акцентируется, а аккорды облегчены. В зависимости от темпа, размера, ритма, различают конкретные виды танцевальных жанров (вальса, польки, болеро). О фактуре бас-аккорд при условии медленного темпа говорят еще как о типичном гитарном сопровождении. Аккомпанемент с гармоническим или ритмическим фигурированием аккордов в размере 6/8 и при условии небыстрого темпа обнаруживает связь с жанром баркаролы.

Следовательно, существенные черты образа, которые определяют в целом жанр произведения, как правило, ярко отражены в фактуре сопровождения.

Яркости и меткости образной характеристики способствуют различного рода изобразительные эффекты, которые в значительной мере создаются фактурными средствами. Так, например, аккорды, изложенные в отдаленных регистрах, или имитация могут создать ощущение пространственности (муз. А. Андриасова, сл. Ю. Богачева «Паровозик»).

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef, starting with a whole rest followed by a melodic phrase. The piano accompaniment is written in grand staff (treble and bass clefs) with a piano (p) dynamic marking. The piano part features a rhythmic accompaniment of eighth notes in the bass and chords in the treble.

The second system continues the musical score with three staves. The vocal line continues with a melodic phrase. The piano accompaniment maintains the rhythmic accompaniment from the first system. The piano part features a rhythmic accompaniment of eighth notes in the bass and chords in the treble.



Подвеска

нар *p*

*mp*

*f* *sub. p*

*mf* *f* *sub. p*

Сама по себе плотность, наполненность фактуры, создаваемая за счет удвоений звуков аккорда, включения различных слоев фактуры, передает весомый, значительный характер музыкального образа (муз. М. Минкова, сл. Ю. Энтина «Дорога добра»).

Существенные черты образа, которые определяют в целом жанр произведения, как правило, ярко отражены в фактуре сопровождения.

Довольно скоро

1. Спро -

*нар* *p*

- си у жи-зни стро-гой, ка - кой ид-ти до-ро-гой, ку - да по све-ту бе-ло-му от -

- пра-вить-ся с ут-ра? И - ди за солн - цем сле-дом, хоть э-тот путь не-ве-дом. И -

- ди, мой друг, все-гда и - ди До - ро - го - ю Доб-ра. И - ди за солн - цем сле-дом, хоть

Например, произведение М. Глинки на слова И. Козлова «Венецианская ночь» исполняется как солистами, так и хоровыми коллективами. Написано

Глинкой во время пребывания в Италии в жанре баркаролы – песни лодочника, гребца. Жанр этот особенно распространен в Венеции. Органично сочетаются в нем образы теплой южной ночи с волшебными видениями. Этот эффект достигается за счет оригинальной гармонизации, в результате которой в аккомпанементе образуется значительное расстояние между теноровым и альтовым голосом, что создает эффект «таяния», мерцания, неправдоподобия происходящего.

На протяжении всего произведения выдерживается характерный для баркаролы ритм (чередование четверти и восьмой), напоминающий покачивание

Andante quasi allegretto  $\text{♩} = 60$   
*dolcissimo*

Ночь ве-сен-ня-я ды-ша-ла свет-ло-юж-но-ю кра-  
-сой; ти-хо Брен-та про-те-ка-ла, се-ре-бри-ма-я лу-ной; от-ра-  
*pp*  
*senza*

лодки на волнах и всплески весел. Аккомпанемент должен исполняться как можно тише и нежнее (учитывая авторское указание к исполнению вокальной партии – *dolcissimo*).

Фортепианное заключение представляет известную трудность из-за несоответствия штрихов в исполнении правой и левой руки. Правая рука, мягко падая на первую сексту, плавно переходит на вторую; левая легко снимает первую восьмую и с тяжестью опускается на акцентированную четверть. Трудность представит соединение обеих рук так, чтобы сохранить самостоятельность исполнения каждой руки.

Общий гармонический фон романса может быть охарактеризован как безраздельное царствование мажора, повсюду трактуемого композитором в качестве мягкой лирической краски.



Поскольку фактура аккомпанемента способна отразить существенные черты художественного образа, то вид ее будет неизменным до тех пор, пока характер музыки остается прежним; смена фактуры может свидетельствовать о трансформации или смене образа. А поскольку такая смена обычно связана с новым разделом формы, постольку фактура выполняет и формообразующую функцию.

Начальная работа над произведением – не только грамотный разбор текста, но и интонационное осмысливание его, вслушивание в звучание; это необходимое условие работы над музыкальным произведением.

При выявлении интонационного развития в музыке учитываются все элементы выразительности в их взаимодействии, а в процессе работы над произведением осознается относительное значение каждого из них.

Яркости и меткости образной характеристики способствуют различного рода изобразительные эффекты, которые в значительной мере создаются фактурными средствами. Так, например, аккорды, изложенные в отдаленных регистрах, или имитация могут создать ощущение пространственности.

«Горные вершины» А. Варламова на текст Гёте в переводе Лермонтова – один из образцов тонкой и поэтической пейзажной лирики. Чудесно переданы настроение тихой, просветленной печали и ощущение глубокого покоя. Хотя в тексте последней строфы упоминается смерть, в музыке спокойно-созерцательное настроение ничем не нарушается. Чистотой и душевным очищением дышат в музыкальном прочтении композитора лермонтовские строки «горных вершин», навеянные поэзией Гете. Гармония очень проста (чередование тоники и доминанты иногда на одном и том же басу, с непродолжительным отклонением в субдоминанту). Однообразный ритм придает романсу сходство с колыбельной.

Andante (♩ = 40)

Гор-ны-е вер-ши-ны

спят во тьме ноч-ной, ти-хи-е до-ли-ны пол-ны све-жей

мглой, гор-ны-е вер-ши-ны спят во тьме ноч-ной,

Поскольку понятие музыкальной интонации нельзя рассматривать отдельно от понятия интонации речевой, то важным этапом в работе концертмейстера является изучение литературного (словесного) текста путем отражения его механизма в музыке, в рассмотрении синтеза мелодии, слова, сопровождения.

Общечеловеческая культура немислима без таких определенных явлений, как поэзия и музыка. Живое чувство, острая мысль, глубокое переживание, высокие страсти рожают образное поэтическое слово, которое порой обладает чудодейственной силой, рожают музыку, полную невыразимого очарования. Музыка и поэзия, принадлежа культуре, одновременно с тем принадлежат и стихии

(непредвиденность чувства, неожиданная свежесть образа, несказанность мелодии, незаданность мысли сочетаются со строгостью формы). Поэзия и музыка, развиваясь каждая по своим собственным законам, вечно помогают друг другу. Сколько чудесных опер, хоров, романсов, песен возникло в слиянии музыки и поэзии в свете их взаимной любви!

Хоровая музыка неразрывно связана со словом, с живой человеческой речью. Проникновение в круг образов стихотворений, в его речевые интонации является непременным условием создания художественного образа произведения. О чем оно? – главный вопрос. «Горные вершины» Танеева – пейзаж или состояние мятущейся души? «Жаворонок» Калинникова – про птичку или счастье свободы? «Сосна» Рахманинова – о дереве или о великой печали одиночества? Глубокий образ может быть рожден только из содержательного текста, художественные достоинства которого слились с выразительной музыкой.

Обратимся к знаменитому произведению «Жаворонок» (музыка М. Глинки. Слова. Н. Кукольника)

Едва ли найдется в русской музыкальной литературе романс более популярный и «запетый». Всеобщая любовь к нему вызывается, по-видимому, чертами наивной прелести и задушевной простоты его напева.

В романсе заключены два резко разделенные элемента музыки: программно-тематический (песня жаворонка) и субъективно-лирический (переживания героя). Во вступлении, интерлюдии и заключении аккомпанемента звучат фиоритуры и трели жаворонка. В них пение птицы изображено Глинкой сугубо реалистично. Это не символ, а подлинные, натуральные трели жаворонка, «который в безумном упоении чувства бытия – то мчится вверх стрелою, то падает с неба, то трепещет крыльями, не двигаясь с места, как будто купается и тонет в голубом эфире» (В. Г. Белинский).

Дальнейшая музыка и слова рисуют уже переживания героя на фоне звенящей в воздухе песни жаворонка. Песня эта то слышится совсем близко, то удаляется, то снова приближается, то издали доносится ветерком, который «песенку несет, а куда, не знает». Песня жаворонка до слуха лирического героя доносится волнами ветра. В аккомпанементе все время рисуется колебание воздуха. То песня ширится, звучит громко, то внезапно стихает, то Глинка требует от певца полного голоса (*riena voce*), то крошечная пауза во фразе «Ветер песенку несет, а куда? (пауза) не знает» изображает, как звучание голоса относится ветерком и становится едва слышным.

Динамические нюансы, указанные композитором, должны быть выполнены с абсолютной точностью, иначе разрушится все тончайше задуманное

изображение песни жаворонка, льющейся совместно с любовными эмоциями лирического героя. Возлюбленная героя, услышав донесшуюся до нее песню, должна «украдкой» вздохнуть о любимом.

В интерлюдии, наступающей вслед за лирической песней героя, звучат конкретные трели жаворонка. Они должны напомнить слушателю, что в романсе главным действующим персонажем все же является жаворонок. Именно песня жаворонка побуждает лирического героя к активному выражению чувств к своей возлюбленной.

Moderato ♩=116

Голос

Ф-п.

*mf*

*semplice e molto con anima*  
*p*

Между небом

*p*

*sf*

и землей лясня раздается, неисходно

Фортепианные проигрыши целиком построены на блестящей имитации ружав жаворонка, причем сделано это таким образом, что благодаря последовательному метроритмическому дроблению тематического материала возникает ощущение постепенно разрастающегося птичьего пения. Трижды прозвучав в романсе, эти инструментальные эпизоды, играют роль своеобразного фона, на котором еще ярче оттеняются глубоко индивидуализированная мелодия.

Темпоритмическая схема романса должна быть строго соблюдена исполнителями – вокалистом и концертмейстером, равно как и точность динамических нюансов. Секрет исполнения романса заключается в непрерывающемся слышании песни жаворонка. Романс теряет свою художественную действенность, лишь только поющий и играющий забудут слушать жаворонка, а переключатся на любовные эмоции. Точное выполнение авторских ремарок и оправдание их действительными задачами создает и параллельный образ этого романса.

В «Сорочинской ярмарке» Н. В. Гоголя этот образ появляется при описании пения жаворонка в жаркий летний украинский полдень. «Вверху только, в небесной глубине дрожит жаворонок, и серебряные песни летят по воздушным ступеням на влюбленную землю...».

А. Н. Серов так описывает исполнение М. И. Глинкой этого романса: «Между небом и землей песня раздаётся», – русская заунывность и простодушие русских народных напевов.

Важным средством музыкальной выразительности являются штрихи. Из штрихов складывается понятие – артикуляция. Работа над пианистической артикуляцией поможет понять и освоить особенности музыкального языка.

Когда мы видим в нотном тексте обозначение *staccato*, то это понятие относительное. *Staccato* зависит от темпа. Чем быстрее темп, тем короче *staccato*. Часто это *piccicato* – щипковое *staccato*, исполняется щипком пальца «под ладонь».

Чем умереннее темп, тем *staccato* более продолжительное. Это кистевое *staccato*, в его исполнении участвует вся рука.

Таким образом, способ исполнения *staccato* зависит от характера произведения. В сочинениях игривого, грациозного характера *staccato* звучит легко.

Например, «Капельки» муз. В Павленко, сл. Э. Богдановой)

Исполнение *staccato* заключается в максимальном сокращении продолжительности звуков и увеличении пауз между ними без запаздывания ритмического движения во времени. Большая громкость неизбежно повлечет за собой увеличение массы звука, а вместе с ней и потерю его легкости.

Функции артикуляции многообразны и тесно связаны с ритмическими, динамическими, тембровыми и некоторыми другими музыкально-выразительными средствами, а также с общим характером музыкального произведения.

Штрих самым непосредственным образом связан с темпом: во-первых, артикуляция технически осуществима лишь в определенном темпе; во-вторых, своим характером штрих обосновывает этот темп:

В веселой шутильной песенке «Чертик, чертик, поиграй» муз. М. Матвеева на сл. А. Крюковой, написанной для детского хора легкое, подвижное и светлое звучание аккомпанемента в сочетании с четкой певческой артикуляцией, выразительным словом создадут живой и игривый образ.

**Оживленно**

1. Ес - ли что-то по-те-

ря - ешь и не мо-жешь о-ты-скать, на-до, три-жды по-вто - ря - я, о-чень

**В темпе**

ти - хо про-шеп - тать: "Чер - тик, чер - тик, по - иг - рай,

The image shows a musical score for a children's song. It consists of three systems of music. The first system is marked 'Оживленно' (Allegretto) and features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part starts with a dynamic marking of 'mf'. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The third system is marked 'В темпе' (Moderato) and includes the final vocal line and piano accompaniment. The lyrics are in Russian and describe a playful devil character.

В сочинениях серьезного, торжественного характера *staccato* приобретает большую тяжесть.

Многозначность функций артикуляции определяет многообразие соответственных приемов звукоизвлечения, каждый из которых имеет множество оттенков:

Штрих *legato* может исполняться: несколько вытянутыми, мягкими пальцами при тяжелой свободной руке; при помощи веса и мышечной энергии всей руки, концентрирующейся в кончиках пальцев; спокойной рукой и почти неподвижными скользящими пальцами; цепкими активными пальцами. Работая над аккомпанементом произведения необходимо одухотворять, «психологизировать» каждый голос, каждый элемент фактуры аккомпанеента, опираясь на верную фразировку, правдивую интонацию, динамику, технические приемы. Например, «Сирень» муз. С. Рахманинова, сл. Е. Бекетовой.

Таким образом, основополагающими принципами интонационно-смыслового анализа музыкального произведения являются следующие: анализ произведения носит целенаправленный исполнительский характер; конкретизация драматургического смысла композиторского текста; анализ развития действия мысли, чувства есть средство познания драматургии сочинения и путь к органическому освоению текста исполнителем.

Обобщая сказанное, можно отметить, что аккомпанемент обладает большими выразительными возможностями. В этом смысле он органично дополняет мелодию, образуя вместе с ней законченный музыкальный образ. Понимание роли и знание выразительных возможностей аккомпанеента позволит выбрать соответствующие заданной мелодии средства и создать в целом выразительный художественный образ.

Allegretto sempre tranquillo

*p* По - уг - ру, на за - ре,

по ро - си - стой тра - ве *расо тен.* я пой - ду све - жим ут - ром ды -

*mf cantabile* *colla parte*

a tempo *p*

- шать; и в ду - ши - сту - ю тень,

*p* *mf*

Рассмотрение особенностей работы над художественным исполнением аккомпанемента позволило сделать следующие выводы:

1. Первоочередной задачей начинающего в работе над художественным образом музыкального произведения является систематизация значительного объема разнообразных теоретических знаний, в частности касающихся содержания и сущности методов познания художественного образа музыкального произведения, среди которых мы выделяем метод осознания личностного смысла музыкального сочинения и метод осознания интонируемого смысла.

2. Достаточно свободное обращение с аккомпанементом включает фактурную вариативность, выразительную значимость интонации, многообразные видоизменения текста, ритма, темпа, подвижность динамики.

3. На этапе освоения музыкального произведения оно подвергается анализу средств музыкальной выразительности, смысловому анализу и лишь затем определяются методы и приемы работы.

### **Работа студента над аккомпанементом детской песни при подготовке к педагогической практике в школе**

#### **Четыре этапа работы над аккомпанементом детской песни**

Для развития профессиональных компетенций в области музыкально-инструментальной подготовки каждый студент должен владеть целым комплексом специальных знаний и концертмейстерских умений (умений аккомпанирования).

Работа над аккомпанементом включает две составляющие:

- рабочий процесс разбора аккомпанемента;
- концертное исполнение.

Рабочий процесс делится на четыре этапа:

Первый этап – работа над произведением в целом: создание целостного музыкального образа как воображаемые наброски того, что предстоит исполнить. Задачей этого этапа является создание музыкально-слуховых представлений при зрительном прочтении нотного текста произведения – визуальное прочтение партитуры, а также умения зрительно определять ее особенности (внутренний слух).

Особенностями первого этапа работы над аккомпанементом являются:

– прочтение нотного текста с помощью внутреннего слуха, т.е., зрительный обзор, помогающий установить тональный план, фактуру изложения аккомпанемента, размер, темп, музыкальную форму;

– элементы исполнительства: аппликатура, умение пользоваться педалью, штрихи, звук (в данном случае разделение на мелодию и аккомпанемент);

– применение пианистических приемов.

При всем разнообразии концертмейстерских умений доминирующим звеном в работе музыканта-исполнителя является точность выбора типа аккомпанемента. Сегодня выделяют девять основных типов аккомпанементов:

- 1) «гармоническая поддержка»;
- 2) «чередование баса и аккорда»;

- 3) «аккордовая пульсация»;
- 4) «гармонические фигурации»;
- 5) аккомпанемент смешанного типа;
- 6) аккомпанемент дублирует вокальную партию;
- 7) аккомпанемент содержит небольшие отклонения от вокальной партии;
- 8) аккомпанемент включает отдельные звуки вокальной партии;
- 9) мелодия вокальной партии не входит в аккомпанемент.

Чтобы не ошибиться, следует сосредоточить внимание на выявлении главных элементов сопровождения мелодии, т.е. на гармонической и ритмической основах.

Фактура аккомпанемента может быть либо усложнена, либо упрощена в зависимости от природных (врожденных) или социальных (приобретенных) музыкальных способностей концертмейстера.

Чаще всего в музыкальной практике пользуются такими вариантами упрощения фактуры аккомпанемента, как, например, снятие подголосков, украшений, удвоений, отказ от каких-либо сложных гармонических фигурации и т.д.

Выбор определенного типа аккомпанемента способствует созданию музыкально-художественного образа, а также влияет на главную цель исполнительского творчества любого концертмейстера – итоговый результат, представляющий собой аккомпанирование солисту, ансамблю, хору.

Второй этап – индивидуальная работа над партией аккомпанемента, включающая:

- разучивание фортепианной партии, отработку трудностей;
- применение различных пианистических приемов;
- правильное исполнение мелизмов, соблюдение «люфтов», подбор удобной аппликатуры, умение пользоваться педалью;
- «держание» темпа (не исключая агогики), выразительность динамики, точную фразировку, профессиональное туше.

Огромное значение имеет владение основами фортепианной культуры. Успех аккомпаниатора будет полноценным только после тщательно отработанной и откорректированной партии фортепиано.

Характер звука зависит от динамики, а она в свою очередь зависит от характера туше (прикосновения), при помощи которого извлекается звук, или штриха (важное средство музыкальной выразительности). Из штрихов складывается понятие – артикуляция. Работа над пианистической артикуляцией поможет понять и освоить особенности музыкального языка.

Пианистам известны такие способы извлечения звука, как: *marcato* – четко; *portamento* – тяжело; *legato* – связано; *поп legato* – не очень связано; *staccato* – отрывисто; *sforzando* – акцентируя.

Когда мы видим в нотном тексте обозначение *staccato*, то это понятие относительное. *Staccato* зависит от темпа. Чем быстрее темп, тем короче *staccato*. Чем умереннее темп, тем *staccato* более продолжительное. Это кистевое *staccato*, в его исполнении участвует вся рука.

Таким образом, способ исполнения *staccato* зависит от характера произведения. В сочинениях игривого, грациозного характера *staccato* звучит легко.

В сочинениях серьезного, торжественного характера *staccato* приобретает большую тяжесть.

Многозначность функций артикуляции определяет многообразие соответствующих приемов звукоизвлечения, каждый из которых имеет множество оттенков:

Штрих *legato* может исполняться:

- несколько вытянутыми, мягкими пальцами при тяжелой свободной руке;
- при помощи веса и мышечной энергии всей руки, концентрирующейся в кончиках пальцев;
- спокойной рукой и почти неподвижными скользящими пальцами;
- цепкими активными пальцами.

Третий этап – непосредственно работа с солистом, ансамблем, хором. Это предполагает

- безупречное владение фортепианной партией,
- совмещение музыкально-исполнительских действий,
- наличие интуиции,
- быстрая реакция, включающая умение слушать исполнителей при совместном музицировании,
- «отход» концертмейстера на второй план по отношению к хоровой группе.

Постоянное внимание и предельная сосредоточенность на данном этапе должны соблюдаться в равной степени.

Четвертый этап – исполнение произведения целиком: создание музыкального исполнительского образа.

### **Исполнение детских песен под собственный аккомпанемент**

Петь под собственный аккомпанемент и при этом управлять классом (хором, вокальным ансамблем) представляет некоторую трудность, так как

приходится контролировать собственное пение, следить за партией солиста и сопровождения, одновременно использовать некоторые приемы дирижирования.

На начальном этапе концертмейстеру необходимо в отдельности освоить каждое исполнительское действие, а уже затем перейти к совмещению пения, аккомпанирования и управления поющими.

Исполнение песен под собственный аккомпанемент – это не простое соединение имеющихся вокальных навыков с пианистическими. Это:

– создание новых условно-рефлекторных связей, четкой координации между голосовым и пианистическим аппаратом, т.е., образование нового сложного навыка, связанного с ансамблем между голосом и фортепианным сопровождением;

– сочетание исполнительских (имеется в виду вокальных) и концертмейстерских навыков;

– выработка правильного соотношения звучания голоса и инструмента при наибольшем удельном весе звучания голоса, которому подчиняется аккомпанемент.

Пение под собственный аккомпанемент часто затрудняется из-за неравномерности вокальной и фортепианной подготовки. Очень часто студенты затрудняются исполнять песню под собственный аккомпанемент, так как это умение – непростое соединение вокальных навыков с пианистическими.

Если студент обладает слабой фортепианной подготовкой, то необходимо применять приемы упрощения аккомпанемента. При показе песни студенту приходится петь сидя, и поэтому часто бывают погрешности в исполнении. Рекомендуется в начале разучивания петь стоя, так как можно сконцентрировать внимание на вокальных трудностях. Когда будет найдено нужное звучание, можно переходить на пение под собственный аккомпанемент.

Далее должны быть отработаны:

- ансамбль между вокальной и фортепианной партией;
- звуковой баланс (фортепиано должно звучать тише пения);
- артикуляция;
- ауфтакт (взмах головы).

Аккомпанировать себе можно 2 способами: по слуху и по нотам.

1-й способ связан с подбором по слуху аккомпанемента к мелодии и жанрового варьирования гармонии.

2-й способ более сложный и требует предварительного ознакомления с нотным текстом.

Вначале нужно сделать зрительно-слуховой анализ мелодической линии:

- прочитать текст и определить характер;
- отметить протяженность фраз;
- расставить в нотах дыхания и цезуры;
- наметить возможные ритмические отклонения;
- определить тип фактуры аккомпанемента;
- сделать гармонический анализ.

Только после этого нужно проиграть мелодию и аккомпанемент сначала отдельно, затем только аккомпанемент, слушая вокальную строчку. Итог работы – исполнение песни под собственный аккомпанемент.

Аккомпанемент следует играть немного тише, чем петь мелодию, так как он носит вспомогательный характер. Песня должна быть хорошо выучена и исполнена эмоционально, с хорошей дикцией, нюансами, агогикой, в собственной интерпретации и, конечно, без остановок и ошибок в аккомпанементе, а также в словах.

Очень важно, чтобы исполнение песни произвело на школьников яркое впечатление, стало образцом, к достижению которого они будут стремиться. Концертмейстеру необходимо вызвать у ребят желание выучить прослушанную песню, а для этого он должен постараться создать яркий, впечатляющий художественный образ. Лишь тогда работа над песней будет успешной.

Такой метод работы способствует формированию следующих специальных (аккомпаниаторских) компетенций:

- следить за вокальной или инструментальной строчкой;
- слышать одновременно мелодию и сопровождение;
- понимать фразировку, цезуры, дыхание, агогику;
- делать гармонический анализ аккомпанемента;
- работать над основными фактурными трудностями.

### **Упрощение аккомпанемента**

Аккомпанемент песни – ее неотъемлемая часть. Именно аккомпанемент «обрамляет» мелодию, помогая ей выявить все стороны ее красоты.

Работая над аккомпанементом детской песни, можно вывести два важных принципа: первый из них – **не навреди!**

Идейно-эмоциональной основой большинства музыкальных произведений является мелодия. Наряду с мелодией, самого бережного исполнения требует бас. Он образует гармоническую основу, играет важную

роль в любом звукоочетании. Можно упрощать средние фактурные прослойки, сложные аккорды, подголоски.

Упрощая что-либо в аккомпанементе, нужно помнить о другом принципе: по возможности компенсируй самобытность песни дополнительными средствами музыкальной выразительности – гармонией, аранжировкой, введением оправданных средств полифонии.

### **Основные подходы к упрощению аккомпанемента**

1. Аккомпанементы записываются на двух нотных строках с обязательным дублированием мелодии.

2. Вступление к песне (если оно имеется в тексте оригинала) может представлять собой повтор последней фразы песни, либо (при несложном с технической стороны нотном тексте) сохраняется оригинал вступления.

3. Метроритмическая и ладогармоническая нагрузка ложится на левую руку.

4. Перед тем, как приступить непосредственно к упрощению и записи аккомпанемента, по возможности нужно проиграть оригинал аккомпанемента (допустимо вне темпа, эскизно), чтобы иметь хотя бы какое-то представление о его звучании.

5. Если в левой руке встречаются большие скачки, необходимо сделать перемещение аккордов таким образом, чтобы они находились в позиции руки, и их можно было бы сыграть одной рукой.

### **Алгоритм действий по упрощению аккомпанемента детской песни**

1. Определить тональность песни, отклонения, проставить функции в оригинале песни.

2. Определить фактуру (тип) аккомпанемента.

3. Объединить одной акколадой только две нотные строки – для правой и левой руки.

4. Если вступление отсутствует, в начале песни записать ее последнюю фразу на октаву выше.

5. Если имеется несложное вступление, сохранить его без изменений. В случае технически сложного вступления упростить его, следуя пунктам 6, 7.

6. Бас сохранить без изменений (за редким исключением, чтобы избежать ситуации «наползания» партий правой и левой руки друг на друга).

7. К басу подобрать наиболее подходящие гармонические сочетания (в рамках функций), исходя из тонального плана.

8. Подобрать целесообразные дополнительные способы «компенсации» упрощения аккомпанемента (подбор более насыщенной гармонии, ритмическое, регистровое обогащение, введение подголосков и пр.)

### **Инструментальные приемы в процессе разучивания песни**

Эти приемы, как правило, выполняются учителем при сохранении контроля над действиями учащихся. Иллюстрируя учебную задачу (с помощью игры мелодии, аккомпанемента песни, гармонической каденции и пр.), учитель одновременно продолжает зрительное наблюдение за особенностями восприятия учащихся.

Аккомпанирование пению сопровождается активным музыкально-слуховым наблюдением за особенностями певческого процесса. Условия работы в классе (например, расстановка мебели и местоположение музыкального инструмента) требуют от учителя свободного выполнения приемов любой рукой. Так, например, игра мелодии может быть исполнена как правой, так и левой рукой. Более того в одной руке часто объединяется игра мелодии и гармонической основы песни.

Перечислим некоторые инструментальные приемы в процессе разучивания песни:

- проигрывание мелодии отдельно, без сопровождения;
- укрупненное, рельефное проигрывание мелодии на фоне облегченного аккомпанемента;
- проигрывание мелодии на инструменте с аккомпанементом, имеющим упрощенную фактуру;
- игра мелодии с гармонической поддержкой;
- исполнение аккомпанемента в замедленном темпе;
- варьирование аккомпанемента с сохранением его гармонической основы: изменение фактуры, изменение ритма, изменение характера звуковедения, изменение динамики, изменения тональности, изменение характера музыкального материала;
- если вступление отсутствует, в начале песни записать ее последнюю фразу на октаву выше;
- транспонирование аккомпанемента в другие тональности;
- использование синтезатора и др.

## Список литературы

1. Арчажникова, Л. Г. Профессия – учитель музыки [Текст] / Л. Г. Арчажникова. – М.: Просвещение, 1984. – 110 с.
2. Асафьев, Б.В. Музыкальная форма как процесс [Текст] / Б. В. Асафьев. – Л.: Музыка, 1963. С. 344-355.
3. Безбородова, Л. А. Дирижирование [Текст]: учебное пособие / Л. А. Безбородова. – М., 1990. – 156 с.
4. Бобылева, Н.И. Самостоятельная работа студентов в условиях перехода на многоуровневую систему образования [Текст]: учеб. -метод. пособие / Н. И. Бобылева. – Архангельск: КИРА, 2007. – 138 с.
5. Васина-Гроссман, В.А. Музыка и поэтическое слово [Текст]: часть 2 Интонация / В. А. Васина-Гроссман. – М.: Музыка, 1978. – С. 26-32.
6. Вендрова, Т. Е. Воспитание музыкой [Текст] / Т. Е. Вендрова, И. В. Пигарева. – М.: Просвещение, 1991. – 204 с.
7. Живов, Л. М. Подготовка концертмейстеров-аккомпаниаторов в музыкальном училище [Текст]: Методические записки по вопросам музыкального образования / Л. М. Живов. – М.: Музыка, 1966. – С. 329-345.
8. Корто, А. Рациональные принципы фортепианной техники [Текст] / А. Корто. – М.: Музыка, 1966. – 108 с.
9. Кубанцева, Е.И. Концертмейстерство – музыкально-творческая деятельность [Текст] / Е. И. Кубанцева // Музыка в школе. – 2001.г – № 2. – С. 38-40.
10. Кубанцева, Е. И. Концертмейстерский класс [Текст] / Е. И. Кубанцева. – М.: Академия, 2002. – 182 с.
11. Люблинский, А. П. Теория и практика аккомпанемента: методологические основы [Текст] / А. П. Люблинский. – Л.: Музыка, 1972. – 81 с.
12. Медушевский, В.В. Интонационная форма музыки [Текст]: Исследование / В. В. Медушевский. – М.: Композитор, 1993. – 428 с.
13. Музыкальный энциклопедический словарь [Текст] / Ред. Г. В. Келдыш. – Изд. 2-е. – М.: «Большая Российская Энциклопедия», 1998. – С. 270.
14. Нейгауз, Г. Г. Об искусстве фортепианной игры [Текст] /. – М.: Музгиз, 1954. – 297 с.
15. Подольская, В. В. Развитие навыков чтения аккомпанемента с листа [Текст]: О работе концертмейстера / В. В. Подольская. – М.: Музыка, 1974. – С.88-110.
16. Проблемы художественно-эстетической подготовки современного учителя [Текст]. 1997. – С. 85-170.

17. Проблемы фортепианной педагогики и исполнительства [Текст] /. – М.: 1978. – С. 20-41.
18. Ражников, В. Г. Диалоги о музыкальной педагогике [Текст] / В. Г. Ражников. – М.: Музыка, 1989. – 141 с.
19. Ройтерштейн, М. И. Основы музыкального анализа [Текст] / М. И. Ройтерштейн. – М.: ВЛАДОС, 2001. – 112 с.
20. Романовский, Н. Хоровой словарь [Текст] / Н. Романовский. – М., Музыка 2005. – 142 с.
21. Ручьевская, Е. А. Анализ вокальных произведений [Текст]: учебное пособие / Е. А. Ручьевская. – М., 1988.
22. Савшинский, С.И. Работа пианиста над музыкальным произведением [Текст] / С. И. Савшинский. – Л.: Музыка, 1964. – 159 с.
23. Сохор, А. Теория музыкальных жанров: Задачи и перспективы [Текст]: Теоретические проблемы музыкальных жанров и форм / А. Сохор. – М., 1971. – 305 с.
24. Теплов, Б. М. Избранные труды [Текст]: Т.1 / Б. М. Теплов. – М.: 1985.
25. Цуккерман, В.А. Анализ музыкальных произведений [Текст] / В. А. Цуккерман. – М., 1967. – 331 с.
26. Шендерович, Е. М. В концертмейстерском классе: Размышления педагога [Текст] / Е. М. Шендерович. – М.: Музыка, 1996. – 206 с.
27. Шмидт-Шкловская, А. А. О воспитании пианистических навыков [Текст] / А. А. Шмидт-Шкловская. – Л.: Музыка, 1985. – 69 с.