

Учреждение образования  
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»  
Факультет музыкального искусства  
Кафедра народно-инструментального творчества

СОГЛАСОВАНО  
Заведующий кафедрой

\_\_\_\_\_ 20\_\_ г.

СОГЛАСОВАНО  
Декан факультета

\_\_\_\_\_ 20\_\_ г.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС  
ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ

**АККОМПАНИАТОРСКОЕ МАСТЕРСТВО**

для специальности

*1-18 01 01 Народное творчество (по направлениям),*

направления специальности

*1-18 01 01-02 Народное творчество (инструментальная музыка),*

специализации

*1-18 01 01-02 01 Инструментальная музыка народная*

Составитель  
Немцева О.А.

Рассмотрено и утверждено  
на заседании Совета университета 23 мая 2017 г.  
протокол № 8

Минск  
БГУКИ  
2017

Составитель

*Немцева О.А., заведующий кафедрой народно-инструментального творчества учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат искусствоведения*

Рецензенты:

*кафедра баяна-аккордеона учреждения образования «Белорусская государственная академия музыки»;*

*Рожкова Л.Л., заведующий кафедрой белорусского народно-песенного творчества учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат педагогических наук, доцент*

Рассмотрен и рекомендован к утверждению:

*Кафедрой народно-инструментального творчества (протокол от 24.03.2017 № 7);*

*Советом факультета музыкального искусства (протокол от 02.05.2017 № 8).*

## СОДЕРЖАНИЕ

1.	ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА.....	4
2.	ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	6
2.1	Содержание аудиторной работы студентов по материалу учебной дисциплины «Аккомпаниаторское мастерство»: теоретическая часть.....	6
3.	ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	48
3.1	Содержание работы студентов по материалу учебной дисциплины «Аккомпаниаторское мастерство»: практическая часть.....	48
3.2	Методические рекомендации преподавателям.....	57
3.3	Методические рекомендации по организации самостоятельной работы студентов.....	63
3.4	Репертуарный список.....	66
4.	РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ.....	71
4.1	Задания для самостоятельной контролируемой работы студентов.....	71
4.2	Репертуарные программные требования по освоению тем учебной дисциплины.....	74
4.3	Перечень рекомендуемых средств диагностики результатов учебной деятельности.....	75
5.	ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ.....	76
5.1	Учебная программа.....	76
5.2	Основная литература.....	84
5.3	Дополнительная литература.....	86

## ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Учебно-методический комплекс по учебной дисциплине «Аkkомпаниаторское мастерство» предназначен для научно-методического обеспечения процесса подготовки студентов по специальности 1-18 01 01 Народное творчество (по направлениям), направлению специальности 1-18 01 01-02 Народное творчество (инструментальная музыка), специализации 1-18 01 01-02 01 Инструментальная музыка народная в соответствии с требованиями Положения об учебно-методическом комплексе на уровне высшего образования, утвержденным Постановлением Министерства образования Республики Беларусь от 26.07.2011 №167.

*Целью* издания является формирование у студентов комплексной системы знаний, умений и творческого опыта в области исполнительской (аккомпаниаторской) деятельности, предусмотренной учебным планом учреждения высшего образования по направлению специальности и требованиями образовательного стандарта Республики Беларусь ОСВО 1-18 01 01 2013 Народное творчество.

Особенность аккомпаниаторской деятельности заключается в ее многомерности, предопределяющей необходимость решения разнообразных проблем, связанных с музыкальным исполнительством, педагогическими и творческими формами профессиональной деятельности. Поэтому основными *задачами* УМК являются:

- обеспечение повышения качества получения образования в сфере народного творчества;
- определение дидактических средств обучения, ориентированных на наиболее полную реализацию образовательных задач, сформулированных в учебной программе учреждения высшего образования по учебной дисциплине «Аkkомпаниаторское мастерство»;
- расширение общего и профессионального кругозора студентов;
- научно-методическое сопровождение последовательного усвоения студентами методико-теоретических знаний и практических навыков аккомпанирования.

УМК ориентирован на оказание помощи преподавателям и студентам высших специализированных учебных заведений в приобретении и освоении передовых знаний как теоретического, так и практического характера в области аккомпаниаторской практики. Разделы, включенные в комплекс, предназначены для оптимального сопровождения образовательного процесса и формирование у студентов компетенций, необходимых для решения

профессиональных задач в соответствии с современным уровнем развития народно-инструментального творчества.

Система организационных форм обучения аккомпаниаторскому мастерству включает в себя практические занятия, а также самостоятельную работу студентов. Структура УМК построена таким образом, чтобы студенты сначала изучили теоретические вопросы, касающиеся методологии и методики аккомпаниаторской деятельности, а затем применили способности к обобщению теоретического материала и своего исполнительского опыта непосредственно в практической аккомпаниаторской практике. Это обеспечит комплексную теоретическую и практическую подготовку выпускника к активной профессиональной деятельности в качестве аккомпаниатора.

Структурными элементами научно-методического обеспечения, объединенными в УМК, являются учебно-программная, учебно-методическая документация, а также информационно-аналитические материалы. В *теоретическом* разделе УМК описано содержание аудиторной работы студентов по материалу учебной дисциплины «Аккомпаниаторское мастерство» (тематика, план), а также конспективно изложен теоретический материал, соответствующий требованиям учебной программы учреждения высшего образования. В подготовке данного раздела использовались источники из списка основной и дополнительной литературы.

*Практический* раздел освещает практическую часть работы студентов по материалу учебной дисциплины (вопросы для коллективного обсуждения, задания для самостоятельной работы с приложением научно-теоретических, учебно-методических и нотных источников для самоподготовки студентов), методические рекомендации преподавателям, методические рекомендации по организации самостоятельной работы студентов, а также примерный репертуарный список.

Раздел *контроля знаний* представлен материалами для мониторинга результатов учебной деятельности студентов и включает в себя задания для самостоятельной контролируемой работы студентов, репертуарные программные требования по освоению тем учебной дисциплины, перечень рекомендуемых средств диагностики результатов учебной деятельности.

*Вспомогательный* раздел включает учебную программу учреждения высшего образования по учебной дисциплине «Аккомпаниаторское мастерство» и список рекомендуемой литературы (25 источников).

## 2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

### 2.1 Тематика, план и содержание аудиторной работы студентов по материалу учебной дисциплины «Аккомпаниаторское мастерство»: теоретическая часть

#### Тема 1. Понятие «аккомпанемент». Элементы аккомпаниаторского мастерства

##### 1.1. План

- 1.1.1 «Аккомпанемент»: уточнение терминологии
- 1.1.2 История развития аккомпанемента
- 1.1.3 Дифференциация концертмейстерской и аккомпаниаторской исполнительской практики
- 1.1.4 Элементы аккомпаниаторского мастерства
- 1.1.5 Психологические качества аккомпаниатора

##### 1.2 Содержание аудиторной работы: теоретическая часть

Согласно справочной литературе термин «аккомпанемент» используется в двух значениях:

- партия инструмента (например, фортепиано) или партии инструментального ансамбля, сопровождающие сольную партию певца или инструменталиста.
- элементы фактуры музыкального произведения, которые служат гармонической и ритмической опорой основному мелодическому голосу. Разделение музыкального изложения на мелодию и аккомпанемент характерны для музыки гомофонно-гармонического склада;
- исполнение музыкального сопровождения.

В настоящее время термин «аккомпанемент» приобретает более четкое определение – это музыкальное сопровождение, дополняющее главную мелодию, служащее гармонической и ритмической опорой солисту (певцу, инструменталисту) и углубляющее художественное содержание произведения.

Процесс выделения аккомпанемента в самостоятельную разновидность профессиональной работы музыканта начался только во второй половине XIX в., что было связано с популяризацией вокальной музыки (романсов, вокальных циклов) в эпоху романтизма. С этого периода прослеживается

целенаправленное изменение партии сопровождения, которая приобретает значение равноценной части произведения, способствующей раскрытию его содержания. Усложнение партии сопровождения «выводит» ее за рамки фонового звучания, нацеливает на художественный подход к аккомпанементу, выявляет необходимость привлечения к нему отдельного исполнителя – концертмейстера или аккомпаниатора.

Необходимо отметить, что на сегодняшний день в исполнительской практике существуют явные различия между концертмейстером и аккомпаниатором. Так, концертмейстер работает, в основном, в классе, часто берет на себя педагогические функции: помогает солисту освоить партию, работает над ансамблем, динамикой и т.д., а его исполнению свойственна игра по нотам. Если обратиться к истории, то можно заметить, что данным видом деятельности не пренебрегали даже великие музыканты. Вспомним, например, сотрудничество М. Мусоргского и Д. Леоновой, С. Рахманинова и Ф. Шаляпина, Н. Метнера и Э. Шварцкопф. В. Сафонова, братья А. и Н. Рубинштейны, Г. Нейгауз, С. Рихтер также появлялись на эстраде в качестве концертмейстеров.

Аккомпаниатор же достаточно часто играет «по слуху», без нот и с большой долей импровизационных моментов (на выступлениях в том числе). Следует отметить, что роль аккомпаниатора в любом народном коллективе достаточно велика. Он «ведет» за собой зачастую весь состав, осуществляет показы вступлений партий, гибко подстраивается под солистов в момент «сбоя». Поэтому, хороший аккомпаниатор должен владеть всеми элементами аккомпаниаторского мастерства, суть которого заключается в его триединстве «соло – ансамбль – сопровождение». Чтобы сохранить это триединство, аккомпаниатору требуется особое мастерство, включающее целый комплекс общих и специальных знаний и умений.

Аккомпаниатор – человек, который должен обладать рядом важных психологических качеств, одно из которых внимание, которое должно быть многоплоскостным. Важно распределять внимание не только между двумя руками (для пианиста или баяниста), но и относить его к солисту, участникам ансамбля, хора, задействовать его не только относительно звукового баланса, но и касательно ансамблевой игры. Например, аккомпаниатор должен указывать (часто и во время игры) на моменты форсирования звука или, наоборот, невыразительность звучания у того или иного инструмента.

Весьма важным качеством аккомпаниатора является готовность к неожиданностям со стороны партнера. Это одна из самых трудных задач в ансамбле, ведь сценические «сюрпризы» требуют особой гибкости и мгновенной реакции. Поэтому важнейшими качествами аккомпаниатора

являются мобильность, быстрота и активность реакции, воля и самообладание.

## **Тема 2. Функции и типы аккомпанемента**

### **2.1. План**

2.1.1 Функции аккомпанемента

2.1.2 Фактура аккомпанемента

2.1.3 Типы аккомпанемента

2.1.4 Технические и художественно-выразительные функции аккомпанемента

### **2.2 Содержание аудиторной работы: теоретическая часть**

Характер, роль аккомпанемента зависит от эпохи, от национальной принадлежности музыки и ее стиля. Так, издавна народное пение сопровождали примитивные формы аккомпанемента – хлопанье в ладоши, отбивание ритма ногой. В античной и средневековой музыке аккомпанементом являлось унисонное и или октавное удвоение мелодии одним или несколькими инструменталистами. К концу XVI – XVII вв. аккомпанемент стабилизируется аккомпанемент гомофонно-гармонического склада: в музыкальной партии аккомпанемента такого рода прописывалась лишь линия баса (генерал-бас), которая намечала гармонию с помощью цифровых обозначений. Начиная с венских классиков аккомпанемент выписывался авторами полностью. В эпоху романтизма аккомпанемент из простого сопровождения превращается в равноправную партию ансамбля, что особенно ярко проявилось в фортепианных партиях романсов и песен Ф. Шуберта, Р. Шумана, Э. Грига, П.И. Чайковского, С.И. Танеева, С.В. Рахманинова и др. В музыке XIX – XX в. аккомпанемент приобретает новые выразительные функции: «договаривает невысказанное солистами», подчеркивает и углубляет психологическое и драматическое содержание музыки, создает выразительный и иллюстративный фон.

Одна и та же сольная партия при различном по фактуре и типу сопровождении может быть с интересом прослушана несколько раз; разнообразие аккомпанемента освежает мелодию, придает ей новые оттенки звучания. При выборе различных типов аккомпанемента нельзя забывать о главном – содержании музыки. Удачно найденный метод подчеркивания мелодии в одном произведении может оказаться негодным в другом.

Содержание, композиционная структура аккомпанемента зависит от вида музыкальной фактуры. Фактура (в переводе с лат.) – «изготовление»,

«обработка», «строение». В широком смысле – это одна из сторон музыкальной формы, в более узком – конкретное оформление музыкальной ткани. Рассмотрим основные типы музыкальной фактуры по отношению к организации партии сопровождения.

Монодическая фактура предполагает только горизонтальное измерение аккомпанемента, где музыкальная ткань и фактура тождественны (григорианское пение, знаменный распев).

Полифоническая фактура проявляется в соотнесенности одновременно звучащих мелодических линий, относительно самостоятельное развитие которых, составляет логику музыкальной формы. Для полифонической фактуры типичны единство рисунка, отсутствие резких контрастов звучности, постоянное число голосов. Полифоническую фактуру отличает постоянное обновление, отсутствие буквальных повторений. Такая фактура свойственна партии сопровождения в авангардистской музыке XX в., а также в отдельных образцах романтической традиции.

Гармоническая фактура разделяется на аккордовую и гомофонно-гармоническую. Аккордовая фактура предполагает музыкальную ткань, в которой все голоса изложены звуками одинаковых длительностей. Гомофонно-гармоническую фактуру отличает четкое разделение рисунков мелодии, баса и дополнительных голосов. Различают следующие изложения гармонических созвучий: гармоническая фигурация (звуки аккорда расположены в любой последовательности); ритмическая фигурация (повторение звука или аккорда); различные дублировки, в сексту, в терцию («ленточное движение»); разнообразные виды мелодических фигураций, усложнение аккордовых фигураций проходящими и вспомогательными звуками; мелодико-ритмическое «оживление» органного пункта.

В XX – начале XXI в. разрабатываются разнообразные способы обновления фактуры, проявляющиеся в индивидуализации фактурных приемов, открытии диссонирующих дублировок, совмещении особенностей оригинальных фактур национальных школ с новейшей гармонической и оркестровой техникой. Нередко виды фактуры и тип аккомпанемента связаны с определенными жанрами, где фактура сохраняет признаки того или иного исторического или индивидуального музыкального стиля.

Типы аккомпанемента и характер фактуры сопровождений отличаются от общих видов фактуры. Сегодня выделяют четыре основных типа аккомпанемента: дублирование партии солиста, гармонический аккомпанемент, контрапунктический аккомпанемент, смешанный аккомпанемент.

Дублирование партии солиста является простейшим типом аккомпанемента. В данном типе аккомпанемента партия аккомпанемента содержит изложение партии солиста – унисонное или аккордовое. Данный тип аккомпанемента может содержать небольшие отклонения от сольной партии, например, в ритмическом рисунке или мелодической линии. Этот тип аккомпанемента в большей степени свойственен вокальной музыке – песням и романсам, поскольку создает сильную мелодическую опору основному голосу в музыкальной фактуре и позволяет решить вокалисту трудности интонационного характера.

Гармонический аккомпанемент представлен несколькими видами: это гармоническая поддержка, аккордовая пульсация, чередование баса и аккорда, гармонические фигурации и др. Отметим, что гармонический тип аккомпанемента является наиболее типичным для народно-инструментальной музыки, поскольку содержит в себе огромные возможности эмоционального насыщения за счет темповой и динамической активизации.

Гармоническая поддержка или аккордовая опора – это простейшая форма сопровождения, которая является поддержкой мелодии выдержанными аккордами на основных ступенях тональности. Здесь гармония подчеркивает ладотональные тяготения и помогает солисту-вокалисту не сбиться с тональности, то есть выполняет функцию камертона. Такое качество гармонических опор является переходной ступенью от цифрованного баса к развитию гомофонно-гармонической музыки. Роль подобного сопровождения весьма велика для вокального и хорового искусства, также подобное сопровождение встречается в камерной музыке с прозрачной фактурой.

Аккордовая пульсация в аккомпанементе распространена и в вокальной, и в инструментальной музыке. Пульсирующие аккорды создают разную эмоциональную окраску: неторопливые – покой, раздумье, подчеркнутые (при поддержке гармонического развития) – взволнованность, переживания и т.д. Частым случаем воплощения данного типа аккомпанемента в народной музыке является исполнение аккордов «арпеджиато», что заимствовано из выразительных возможностей арфы, гитары, гуслей. Он характерен для жанра эпического, сказочного, былинного, лирического аккомпанемента. В данном случае создается широкая амплитуда гармонической волны, сливающейся в аккордовое созвучие.

Чередование баса и аккорда как тип аккомпанемента широко распространен в народной музыке, а его ритмический рисунок указывает на национальную принадлежность жанра. Так, многие национальные танцы

стали настолько типичными выразителями определенных образов, настроений, что переросли границы национального и сделались всеобщим достоянием. Это мазурка, полонез, менуэт или гавот, вальс и др. В белорусских народных танцах также можно обнаружить устоявшиеся ритмические рисунки в таком типе аккомпанемента, например, в «Миките», польках и др. Следует отметить два основных принципа фактуры сопровождения в данном типе аккомпанемента: 1. Равномерное подчеркивание одинаковых моментов движения (шагов) внутри такта. Такое движение может быть, как увесистым, так и облегченным. 2. Сопоставление опорного басового звука с более легкими аккордами. Такова фактура вальса, польки. Распространенность этого типа аккомпанемента свойственна сопровождению танцев, поскольку соответствует шагу, а также музыке танцевального характера.

Отход от танцевальности, обращение к другим темам и жанрам преобразует сопровождение, создает огромное разнообразие ритмических фигур. Оживление гармонической опоры обусловило формирование такого типа аккомпанемента как разложение аккорда в виде гармонической фигурации. Гармоническая фигурация – это фактурная обработка аккордов, их «расцветивание». Гармоническая фигурация, сохраняя ладовую природу, образует подвижный фон. Говоря о достоинствах данного типа аккомпанемента, надо отметить, что широкий диапазон и динамическая амплитуда позволяют создать эмоционально-насыщенное сопровождение и привносит мелодическое движение в гармонические голоса, приводящее к полифоничности сопровождения.

Контрапунктический аккомпанемент предусматривает полифоническое сочетание партии сопровождения с сольной партией. Он может быть представлен подголосками, имитацией отдельных мотивов партии солиста, объединение аккомпанемента с партией солиста, более самостоятельными и законченными противосложениями.

В исполнительской практике аккомпаниатора этот тип сопровождения наиболее трудный для исполнения, требующий определенных навыков, наличия слуховых возможностей, умения соединить соло и сопровождение в единую музыкальную ткань. Для народно-инструментальной традиции контрапунктический аккомпанемент не свойственен, хотя отдельные его элементы вполне могут применяться в практической деятельности. Например, в виде заполнения интервалов между аккордовыми звуками (опевания, задержания, появления секундовых последовательностей). При смене гармонии за счет ладовых тяготений подголоски получают большую оформленность и выразительность. Возникает так называемая скрытая

мелодия. Примером может служить мелодический ход в басу, который придает значимость и весомость партии сопровождения. Такой мелодический бас уплотняет массу звучности, нагнетает динамический уровень.

Смешанный аккомпанемент объединяет отдельные элементы типов аккомпанементов, рассмотренных выше.

Партия сопровождения в зависимости от фактуры и типа аккомпанемента объединяет в себе различные технические функции, прежде всего гармоническую, ритмическую и интонационную опору солирующей партии. При работе с солистами партия сопровождения может быть любой – от простой и фактурно прозрачной, до содержащей сложные полифонические переплетения голосов. Для хорового коллектива на первый план выходит строгость интонационной и гармонической вертикали.

В работе с танцевальными коллективами функция существенно аккомпанемента меняется. Это связано прежде всего с тем, что музыкальная ткань должна точно соответствовать танцевальным движениям. Отметим, что не всякая музыка, соответствующая танцевальному движению по метроритму, в равной степени воспринимается танцорами и удобна для сопровождения хореографических упражнений. Фактура аккомпанемента должна ясно выражена и соответствовать жанровой принадлежности. Приоритетным является гармонический тип аккомпанемента, обилия вариаций, различных контрапунктических приемов следует избегать.

Техническая функция аккомпанемента не может существовать обособленно от выразительной, способствующей передаче художественного образа исполняемого произведения. Весомое значение играет исполнения вступления, которое настраивает исполнителя и подготавливает слушателя к восприятию музыки. Всегда важно помнить, что аккомпаниатор в ансамбле с инструменталистом, вокалистом, хоровым или танцевальным коллективом конечной и главной задачей для себя должен ставить глубокое художественное воплощение исполняемого произведения, постижение и донесение до слушателя или зрителя образного строя сочинения, смысловых особенностей его строения. При этом следует особо подчеркнуть, что партия аккомпанемента не является самодовлеющей, а подчиняется законам ансамблевого исполнения и углубляет содержание исполняемого произведения. Звучание партии аккомпанемента должно быть средством воплощения исполнительского плана, найденного в итоге совместной работы с солистом или коллективом. Это актуализирует необходимость изучения аккомпаниатором особенностей каждой в отдельности исполнительской практики, будь то вокальная, инструментальная, или хоровая музыка. Не зная различий и нюансов в этих видах деятельности, исполнителю трудно

добиться качественного звукового баланса в совместном ансамбле и, как следствие этого – невозможность точной передачи музыкального образа произведения.

### **Тема 3. Организация творческой деятельности музыканта-аккомпаниатора**

#### **3.1. План**

3.1.1 Составляющие творческой деятельности музыканта-интерпретатора.

3.1.2 Основные этапы рабочего процесса музыканта-аккомпаниатора и их характеристика.

3.1.3 Концертное выступление как итог творческой деятельности музыканта-аккомпаниатора.

3.1.4 Специфика рабочего процесса и концертной деятельности аккомпаниатора с солистами, хоровыми и танцевальными коллективами

#### **3.2 Содержание аудиторной работы: теоретическая часть**

Аккомпаниаторская деятельность музыканта является примером универсального сочетания в рамках одной профессии компонентов педагогической, аккомпанирующей и психологической направленности. Кроме того, данный вид исполнительской практики включает в себе своеобразие артистичного исполнения, индивидуализированную трактовку авторского замысла. Сложность аккомпаниаторской деятельности обусловлена ее полифункциональностью. Аккомпаниатор, будучи участником ансамбля, создает собственную трактовку композиторского сочинения, отбирает вариант определенного звукового воплощения этой интерпретации, доносит до слушателей аудитории художественное содержание музыкального произведения, увлекает и заинтересовывает своим исполнением. Аккомпаниатор в данном случае является одновременно и актером, и режиссером исполнения. Основными составляющими творческой деятельности музыканта-аккомпаниатора являются две взаимосвязанных формы деятельности – рабочий процесс и концертное исполнение.

Рабочий процесс в деятельности музыканта-аккомпаниатора вбирает в себя пять этапов, каждый из которых имеет свои задачи. Первый этап представляет собой эскизное знакомство с произведением, создание музыкально-слуховых представлений при зрительном прочтении нотного текста. На этом этапе основной задачей является создание общего

представления о произведении, выявление основных трудностей и восприятие его в целом. Данный этап помимо визуального изучения нотного текста может быть дополнен проигрыванием партии солиста, а также прослушиванием музыкального произведения в записи. Немаловажным станет изучение стилистики произведения с позиции жанра, стиля, эпохи, индивидуального композиторского стиля, музыкальной формы, поэтического текста (при наличии), что позволит в будущем передать требуемую манеру исполнения. Первое на что аккомпаниатору следует обратить внимание – общее строение и характер, членение на разделы и соотношение между ними, характерные технические приемы, темп, тональность, размер.

Второй этап включает в себя индивидуальную работу над партией аккомпанемента, при необходимости – создание переложения. Для данного этапа характерно тщательное прочтение нотного текста в медленном темпе, метроритмическая точность, выбор и использование точной аппликатуры, применение верных штрихов, осмысленная фразировка и динамика, отбор и характер применения средств исполнительской выразительности. Аккомпаниатор должен тщательно изучить особенности партии солиста – ее мелодическую линию, смысл и динамику ее развития, научиться создавать требуемый колорит звучания, постигнуть замысел музыкального произведения, его смысл и идею. Разбирая партию аккомпанемента следует четко определить, в каких разделах она состоит из сольных эпизодов, в каких – из «чистого» аккомпанемента (ритмической и гармонической поддержки), а в каких – из равноценного партнерства в ансамбле. В связи с этим в процессе данного этапа необходимо вначале тщательно разучить свою партию, уметь исполнять ее и слушать без солиста, затем, играя свою партию, слушать воображаемого солиста, петь как бы «внутри себя». Положительно на изучении материала аккомпанемента скажется исполнение партии солиста, а также исполнение в упрощенном варианте обеих партий.

Третий этап – это непосредственная работа с солистом, включающая в себя совмещение музыкально-исполнительских действий, а также дифференциацию партий солиста и аккомпаниатора. Нередки случаи, когда аккомпаниатор, даже зная хорошо свою партию, при первом исполнении с солистом теряет его, его внимание раздваивается, его тревожат новые тембровые краски, другой ритмический рисунок в сольной партии, боязнь ошибиться и т.д. Необходимо помнить, что партия сопровождения является равноценной частью всего произведения, способствующей раскрытию его содержания, именно в ней сконцентрирован тот комплекс выразительных средств, который позволяет в ансамбле с солистом наиболее полно передать все ее эмоционально-смысловое значение. Поэтому умение следовать

динамике и фразировке солирующей партии, музыкально и в ансамбле выполнять агогические оттенки, одновременно уверенно держать партнера в заданном темпе, создавая для него живую ритмическую пульсацию, являются важными компонентами аккомпаниаторского мастерства. Наряду с ним, аккомпаниатору следует постоянно заниматься воспитанием слуха, чтобы не заглушать своей игрой партнера, не выделяя сильные доли в сопровождении там, где этого требует мелодия.

На данном этапе работы над партией аккомпанемента необходимо максимально приблизить звучание партии сопровождения к звучанию солиста, стараясь подчеркнуть особенности тембровой окраски. В партии аккомпанемента важно найти отражение цезурам и местам взятия исполнительского дыхания. Нельзя не отметить, что на данном этапе происходит эстетическая оценка произведения – своего рода эмоционально-образное отношение, с которого и начинается поиск индивидуальной трактовки. От нотного текста, в котором заложена идея к применению определенной совокупности исполнительских средств выразительности, способствующей наиболее полному раскрытию замысла.

Четвертый этап рабочего процесса ориентирован на работу над произведением целиком, создание музыкально-художественного образа на основе совместной трактовки произведения солистом и аккомпаниатором. Отметим, что создавать исполнительскую концепцию, то есть видение музыкального произведения, через его осмысление и поиск путей реализации с согласованием идей с солистом – таков творческий путь аккомпаниатора.

Так, известно, что исполнительская интерпретация переводит произведение из незвучащей формы в форму непрерывно развертывающегося во времени звукового процесса. На основе анализа нотного текста, интерпретированного в соответствии со всеми авторскими ремарками относительно темпа, динамики, штрихов, артикуляции и др., происходит воплощение художественной идеи произведения, заложенной композитором. Художественная идея автора, представляющая собой результат его мировоззрения, продукт впечатлений и воображения, определяет замысел музыкального произведения. Композитор аккумулирует основную идею в художественном образе, который одновременно является сосредоточением переживаний автора, музыкантов-интерпретаторов (солиста и аккомпаниатора) и слушателя. Переход от уровня постижения замысла композитора к уровню непосредственного толкования музыкального произведения усиливает момент многоплановости аккомпаниаторской деятельности, поскольку аккомпаниатор старается передать и свое личное отношение к исполняемому, помогая при этом солисту. То есть, в ходе

интерпретации происходит многовариантная индивидуализация представляемого композиторского замысла между двумя (или более) музыкантами), конкретизируется интерпретационная форма, после чего осуществляется перевод нотного текста в реальное звучание и последующая кристаллизация технологических решений в сфере исполнительской моторики. Плодотворность исполнительской индивидуализации в данном аспекте зависит от верного отбора средств выразительности, соответствующих общей направленности сочинения, личностного эмоционального отношения исполнителей к музыкальному произведению, уровня развитости ассоциативного компонента художественно-образного мышления – музыкально-слуховых представлений и воображения. Основной принцип деятельности аккомпаниатора заключается в том, что его исполнительские задачи взаимосвязаны с задачами, стоящими перед солистами.

Подчеркнем, что в настоящее время репетиционная работа на данном этапе значительно облегчается, ведь можно сделать предварительные записи, прослушать и откорректировать исполнение. Процесс воплощения исполнительского замысла включает использование аккомпаниатором различных динамических оттенков, способствующих обогащению и преобразованию музыкального звучания. Применение динамических оттенков определяется внутренним содержанием и характером музыки, особенностями структуры музыкального сочинения. Одним из главных условий художественного исполнения является логика соотношения музыкальных звучностей, нарушение которой может исказить содержание. Таким образом, исполнение аккомпанемента должно быть направлено на достижение верного распределения звучности и соотношение голосов, а именно, выразительного исполнения мелодии, ощущение гармонической основы баса, дифференцированного звучания гармонических фигураций, правильное соотношение динамики, темпа, нюансов исполнения партии аккомпанемента с характером звучания солирующей партии.

Пятый этап рабочего процесса представляет собой подготовку к концертному исполнению. Именно этот последний рабочий этап определяет предварительный настрой аккомпаниатора на концертное выступление и служит, по сути, репетицией первого исполнения произведения на публике.

Итогом творческой деятельности музыканта-аккомпаниатора является концертное выступление. Это кульминационный момент всей проделанной работы над музыкальным произведением, его главная цель – совместно с солистом раскрыть музыкально-художественный замысел произведения при высочайшей культуре исполнения сочинения. 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 аккомпаниатору, также, как и солисту, необходим эмоциональный подъем, воля и артистизм.

Во время концертного выступления аккомпаниатор должен мобилизовать все свои силы для преодоления волнений, страхов, настроиться психологически, быть требовательным к себе, чрезвычайно внимательным и сохранить исполнительскую индивидуальность. Каждый аккомпаниатор должен знать, что эмоциональное состояние солиста, его темперамент и вдохновение влияют на исполнительский процесс. Поэтому аккомпаниатор помогает солисту показами, мимикой, жестами, передавая звукотворческую фантазию. В сценических движениях аккомпаниатора, в его перевоплощениях скрыта та эмоциональная сила, которая увлекает как слушателя, так и солиста. Аккомпаниатор добивается от солиста эмоционального сопереживания, ответной реакции, подчинения своему воздействию. Артистизм, в таком случае, оценивается как эмоциональный отклик на содержание.

Работа аккомпаниатора с хором значительно отличается от занятий с солистами. Аккомпаниатор должен овладеть навыками общения с хоровыми коллективами. Он должен уметь показать хоровую партитуру, уметь задать хору тон, понимать такие приемы как цепное дыхание, вибрато, выразительная дикция и др. Именно аккомпаниатор помогает руководителю в распевании участников хора, предлагая различные виды упражнений, а также способствует формированию вокально-хоровых навыков, задавая четкий ритм работы. Подчеркнем, что не только от руководителя, но от профессионализма аккомпаниатора зависит правильность выбора упражнений для распевания хора. Аккомпаниатору необходимо постоянно следить за жестами руководителя, поэтому он обязан знать основы дирижерской техники и уметь играть «по руке». Важным моментом в работе аккомпаниатор является умение трансформировать звучание музыки в зависимости от жестов дирижера, порой даже наперекор логике исполнения произведения.

На занятиях хора аккомпаниатору (на этапах разучивания репертуара) иногда нужно показать звучание отдельных фрагментов музыки, проигрывая все или отдельные голоса хоровой партитуры. Здесь не обойтись без навыков беглого чтения хоровой партитуры с листа, а также без умения совместить

хоровую партитуру с аккомпанементом в исполняемом произведении. В процессе такой игры следует добиваться выразительности, создавая эталонный образец исполнения для участников хора. Через показ на инструменте аккомпаниатор обращает внимание на чистоту интонирования, характер звучания, фразировку, ритм. Помимо этого, от аккомпаниатора требуется умение играть многострочные партитуры. Поэтому уже при первом беглом, но внимательном взгляде на партитуру он должен видеть весь объем фактуры, мгновенно воспринимать и оценивать логику гармонического, тембрового и ритмического содержания произведения, предвидеть движение музыкального материала.

Музыкальные образы, которые слышит аккомпаниатор внутренним слухом, он в какой-то степени делает видимыми. Неверное движение головы или любой другой необоснованный жест аккомпаниатора может вызвать ошибку в звучании хора: неверное вступление голосов, ошибочный динамический нюанс, неточное взятие дыхания, ритмическое колебание и др. Строгость и выразительность движений аккомпаниатора во время исполнения влияет и на восприятие слушателей зала, в котором выступает хоровой коллектив во время концерта.

Рассмотрим деятельность аккомпаниатора при работе с танцевальными коллективами. Очевидно, что искусство танца без музыки существовать не может. Поэтому постижение аккомпаниаторского мастерства в данном ракурсе возможно только при параллельном изучении основ хореографического искусства (танцевальной терминологии, специфики хореографических упражнений). При подготовке концертных программ с танцевальными коллективами, а также на занятиях в хореографических классах с танцорами работают два педагога – хореограф и музыкант (аккомпаниатор), а успех работы во многом зависит от того, насколько правильно, выразительно и художественно аккомпаниатор исполняет музыку, доносит ее содержание до детей. Ясная фразировка, яркие динамические контрасты помогают танцорам услышать музыку и отразить ее в танцевальных движениях.

Уроки хореографии также от начала и до конца строятся на музыкальном материале. Поклоны, при переходе от одних упражнений к другим должны быть музыкально оформлены, чтобы ученики привыкли организовывать свои движения согласно музыке. Музыкальное оформление занятия должно прививать учащимся осознанное отношение к музыкальному произведению – умение слышать музыкальную фразу, ориентироваться в характере музыки, ритмическом рисунке, динамике. Вслушиваясь в музыку, ребенок сравнивает фразы по сходству и контрасту, познает их

выразительное значение, следит за развитием музыкальных образов, составляет общее представление о структуре произведения, определяет его характер, то есть одной из задач аккомпаниатора является развитие «музыкальности» танцевальных движений.

Музыку для сопровождения хореографических упражнений необходимо постоянно пополнять и разнообразить, руководствуясь эстетическими критериями, чувством художественной меры. Постоянное звучание на уроках одного и того же марша или вальса ведет к механическому, не эмоциональному выполнению упражнений танцующими. Не желательна и другая крайность: слишком частая смена сопровождений рассеивает внимание учащихся, не способствует усвоению и запоминанию ими движений. Для развития «музыкальности» исполнения танцевального движения применяются следующие методы работы:

- наглядно-слуховой (слушание музыки во время показа движений педагогом);
- словесный (педагог помогает понять содержание музыкального произведения, побуждает воображение, способствует проявлению творческой активности);
- практический (конкретная деятельность в виде систематических упражнений).

Рассмотрим основные этапы ознакомления детей с музыкальным сопровождением на уроках народно-сценического экзерсиса.

Первый этап – первоначальное знакомство с музыкальным произведением. Здесь ставятся задачи: ознакомить учащихся с музыкальными фрагментами, научить вслушиваться и эмоционально откликаться на выраженные в них чувства. В процессе освоения нового музыкального материала участвуют слуховой, зрительный и двигательный анализаторы. Поэтому материал дается в целостном виде, а не раздроблено. Педагог-хореограф показывает движения под музыкальное сопровождение (первый этап – одно-два занятия).

Второй этап – формирование умений в области музыкального исполнения движений, восприятия музыкального сопровождения в единстве с движениями. Здесь ставятся задачи: умение исполнять движения в соответствии с характером музыки, углубленное восприятие и передача настроения музыки в движении, координация слуха и характера движений. На этом этапе выявляются все неточности в исполнении, исправляются ошибки, постепенно вырабатываются оптимальные приемы выполнения хореографических заданий. Этот этап продолжается длительное время. Идет тщательная подборка музыкального материала для каждого движения

народно-сценического экзерсиса в соответствии с предъявляемыми требованиями (квадратность, ритмический рисунок, характер мелодии, наличие затакта, метроритмические особенности, темп, размер).

Третий этап – образование и закрепление навыков, то есть автоматизация способов выполнения заданий в точном соответствии с характером, темпом, ритмическим рисунком музыкального фрагмента. Он ставит следующие задачи: эмоционально-выразительное выполнение упражнений экзерсиса, развитие самостоятельной творческой активности детей. На этом этапе закрепляется все то, что отработывалось в процессе обучения на втором этапе. Слуховой и зрительный контроль подкрепляется двигательным. Автоматизируется способ выполнения задания. Учащиеся сознательно решают поставленные перед ними задачи, опираясь на приобретенные навыки слушания и танца. В процессе систематической работы, учащиеся приобретают умение слушать музыку, запоминать и узнавать ее. Они проникаются содержанием произведения, красотой формы, образов. У детей развивается интерес и любовь к музыке. Через музыкальные образы дети познают прекрасное в окружающей действительности. Музыкальные фрагменты для экзерсиса, должны обладать следующими свойствами: квадратность, определенный ритмический рисунок и темп, наличие затактов, темповые и метрические особенности.

Приведем несколько примеров отбора музыкальных фрагментов для основных упражнений.

*Plié* – размер 3/4, 4/4; музыка плавная, темп – *Moderato* или *Adagio*. Фрагмент должен быть квадратным, наличие четного ритмического рисунка не имеет значения. Желательно наличие затакта. Ритмическое разложение до более длинных длительностей не требуется, так как в размере 4/4 одно движение делается на 1 такт. На это упражнение подбирается музыкальный фрагмент на 4/4 в медленном темпе.

*Battements tendus* – размер 2/4; характер музыки – четкий, бодрый, темп *Allegro* или *Allegretto*. Для музыкального фрагмента желательна квадратность. Большое значение имеет ритмический рисунок. Кроме того, имеет значение возможность метроритмического разложения. На начальном этапе движение делается на 2/4 и 4/4 в медленном темпе, затем на 2/4 в быстром темпе. Так же большое значение имеет затакт и его акцентирование для точности исполнения и передачи характера движения.

*Battements tendus jetés* – размер 2/4; темп – *Allegro*, четкий ритмический рисунок (по возможности, синкопированный), ударение на слабую долю. На начальном этапе имеет значение квадратность, четкий ритм с акцентом на «и». Наличие затакта необходимо с начального момента изучения. Возможно

метроритмическое разложение до четверти. На начальном этапе темп в размере 2/4 медленный, затем быстрый.

Rond de jambe par terre – размер 2/4, 3/4, 4/4; характер мелодии – плавный, темп – *Andante*. Метроритмическое разложение требуется лишь на начальном этапе, если дается размер 2/4 (если 4/4 – не обязательно). Одно движение делается в этом случае на 1 такт, таким образом, замедляется темп. Если подобран фрагмент на 2/4, то темп должен быть медленным, а если размер 3/4 – более быстрым.

Battements fondues – размер 2/4 и 4/4; характер мелодии плавный, темпы – *Adagio*, *Largo* и *Andante*. На начальном этапе требуется квадратность, определенный ритмический рисунок не имеет значения, возможен затакт. Метроритмическое разложение требуется на начальном этапе, если дается размер 2/4 (если 4/4 – нет); в этом случае одно движение делается на 1 такт, таким образом, замедляется темп.

Battements frappes – размер 2/4; темп – *Allegro*, четкий и мелкий ритм. Квадратность имеет значение лишь на начальном этапе. Ритмический рисунок желателен из мелких длительностей, лучше на *staccato*. Возможно наличие затакта. Разложение ритмически требуется больше на начальном этапе, когда темп медленный, чем тогда, когда движение уже «выработано».

Adagio – размер 3/4, 4/4; характер музыки плавный, спокойный. Темп исполнения медленный. Это упражнение включается в экзерсис на четвертом году обучения вместо *developpe*. Квадратность не имеет решающего значения, так же, как и ритмический рисунок. Наличие затакта возможно, но не обязательно. Метроритмическое разложение не требуется. В размере 3/4 темп исполнения музыкального фрагмента быстрее, чем в размере 4/4.

Battements developpes – размер 4/4, 3/4; характер музыки – плавный, спокойный, темп *Adagio*, *Lento*. Так как это движение предшествует *Adagio*, то для лучшего усвоения следует подбирать квадратные музыкальные фрагменты. Ритмический рисунок не имеет значения. Возможно начало движения с затакта. Метроритмическое разложение музыкального материала не требуется. Темп исполнения медленный.

## **Тема 4. Основы аккомпаниаторского мастерства на народных инструментах**

### **4.1. План**

4.1.1 Исполнительские и выразительные возможности народных инструментов в аккомпаниаторской деятельности.

#### 4.1.2 Важнейшие аккомпаниаторские навыки

### 4.2 Содержание аудиторной работы: теоретическая часть

На современном этапе развития народно-инструментального творчества важное место отводится аккомпаниатору, который незаменим в коллективе любого рода – хоровом, танцевальном, вокально-инструментальном. Необходимо отметить, что в аккомпаниаторской практике достаточно широко применяются практически все народные инструменты, однако их исполнительские возможности определяют различную сферу их применения. Наиболее часто в аккомпаниаторской практике используются баян и аккордеон. Необходимо подчеркнуть, что ручная гармоника, предшествующая появлению современных конструкций хроматических инструментов, изначально была задумана как прикладной инструмент для организации досуга – сопровождения танцев и песен. Конструкция баяна и аккордеона, имеющая басо-аккордовые чередования голосов в левой клавиатуре, позволяет создавать четкую пульсацию метра, являясь побудителем активного танцевального движения. Наличие «готового» аккомпанемента у баяна и аккордеона значительно упрощает исполнительскую технологию аккомпанирования, например, в сравнении с фортепиано, а портативность и высокие динамические характеристики делают данные инструменты универсальными для любых сценических условий.

Балалайка, как свидетельствует история исполнительства на народных инструментах, на заре своего профессионального развития получила распространение, главным образом, как инструмент, использующийся для аккомпанирования народным плясовым песням. Основной прием игры, использующийся в данных условиях, – бряцание, при котором звук извлекается посредством равномерных бросков кисти вниз и вверх одинаковых по силе. Использование данного приема позволяет ритмизовать фактуру аккомпанемента, однако не может использоваться в музыке певучего и кантиленного характера. Поэтому в настоящее время балалайка-соло в качестве аккомпанирующего инструмента используется редко.

Аккомпанемент – является самостоятельным направлением гитарного искусства, представленным в первую очередь, бардовским искусством и авторской песней. Отметим, что данное направление распространено на широком мировом пространстве. Так, гитара фламенко сопровождает пение кантеоров, семиструнная гитара сопровождала русский городской романс. В настоящее время в аккомпаниаторской деятельности гитаристов в равной степени представлены бардовская и академическая техники аккомпанемента.

В бардовской технике аккомпаниаторский навык тесно связан с развитием навыка игры по слуху и аккомпанемента собственному пению. Партия аккомпанемента часто фиксируется буквенно-цифровыми обозначениями, однако аппликатурные связи аккордов гитарист должен находить сам, полагаясь на свой собственный слух и музыкальный вкус. В данном случае необходимо руководствоваться правилами гармонии или слуховым восприятием, следит, чтобы последовательности аккордов были благозвучными.

В гитарном аккомпанементе используются следующие приемы игры: апояндо (удары указательного, среднего и безымянного пальцев правой руки, направленные сверху вниз, то есть по направлению к деке) и тирандо (удары указательного, среднего и безымянного пальцев, направленные снизу вверх, то есть от деки). В бардовской технике данные приемы объединяются термином «бой». Не меньшее распространение получило исполнение партии аккомпанемента с использованием арпеджио («перебора»), посредством которого можно создавать быстрое, дьющееся звучание. Существуют схематически оформленные возможные варианты «боев» и «переборов», с помощью которых можно обыгрывать те или иные песни, в которых представлены ритмическое строение, гармонические схемы. Также распространение получили табулатурные таблицы, в которых предлагаются аппликатурные варианты аккордов аккомпанемента с указанием позиций:

В джазовой аккомпаниаторской практике широкое распространение получило использование так называемого «шагающего» баса при игре аккомпанемента, что создает иллюзию игры двух инструментов: гитары и контрабаса. Большой палец в «fingerstyle» выполняет функцию контрабаса, остальные пальцы исполняют мелодические линии и ритмические структуры.

Домра и цимбалы в аккомпанементе используются главным образом в составе ансамблей, что связано с их конструктивной спецификой. Отметим, что в аккомпаниаторской практике исполнителей на народных инструментах распространены однородные и смешанные ансамбли. Среди однородных ансамблей можно выделить следующие оптимальные инструментальные составы: ансамбль баянов (аккордеонов), ансамбль гитар, в которых возможно функциональное разделение партий без потери художественно-выразительных качеств музыки. Смешанные ансамбли позволяют значительно повысить художественные качества исполняемого аккомпанемента. В данном варианте аккомпанирующего состава необходимо наличие одного, а лучше двух мелодических голосов оптимально – разнотембровых (домра, цимбалы), среднего голоса (альтовая домра или цимбалы), инструментов, которые бы создавали ритмико-гармоническую

основу аккомпанемента (баян, балалайка) и баса (струнного). Возможно отсутствие басовой партии при условии наличия в составе баяна (аккордеона), играющего двумя руками.

Весьма актуальна проблема тембровых сочетаний солирующих и аккомпанирующих народных инструментов. Например, баян и аккордеон хорошо сочетаются с любым струнным и деревянным духовым инструментом, гитара может использоваться с домрой, флейтой, скрипкой, кларнетом. В ансамблях следует избегать однотембровости, когда соло и аккомпанемент звучит в партии одинаковых инструментов.

В ансамблевом варианте аккомпанемента перед музыкантами стоит сложная задача: важно не только уметь слышать солиста, но и других участников аккомпанирующего ансамбля, а это обостряет ощущение звукового колорита; повышает чувство ответственности за свою партию. К важнейшим аккомпаниаторским навыкам относится умение слышать солиста, а также исполнительская интуиция, которая проявляется в предугадывании действий партнера. Важно распределять внимание между партией аккомпанемента, солистом, задействовать его не только относительно звукового баланса, но и касательно ансамблевой игры. Например, аккомпаниатор должен указывать (часто и во время игры) на моменты форсирования звука или, наоборот, невыразительность звучания у того или иного инструмента. Правила сопровождения и требования к аккомпаниатору можно сформулировать следующим образом:

- добиваться предельной слаженности в ансамбле, метроритмически точно следуя за солистом;
- контролировать звучание аккомпанемента: во всех динамических оттенках сила звука сопровождения должна быть чуть слабее звучания солиста;
- понимать и чувствовать форму произведения, логику его развития.

Важное значение для успешной реализации сопровождения играет звуковая перспектива. Этот эффект заключается в том, что одновременно на нескольких звуковых планах воспроизводят различные звуковые компоненты музыки – партия солиста и аккомпанемента. В условиях народно-инструментальной практики данный эффект дает возможность передать многоплановость музыкального произведения и показать его одновременное развитие на различных планах – дифференцировать динамику, показать динамическое соотношение между ведущим и аккомпанирующим голосами, как между главным тематическим материалом и фоном.

## **Тема 5. Переложение фортепианного аккомпанемента**

### **5.1. План**

5.1.1 Основы переложения фортепианного аккомпанемента для народных инструментов.

5.1.2 Анализ и переложение фортепианного аккомпанемента для народных инструментов.

### **5.2 Содержание аудиторной работы: теоретическая часть**

В концертной практике аккомпаниаторов постоянно встречаются произведения, в которых партия сопровождения создана для фортепиано. Очевидно, что подавляющее большинство композиторов считало фортепиано оптимальным инструментом, способным воспроизвести аккомпанемент романса или песни. Также, в аккомпаниаторской практике народников часто используются сочинения, написанные для какого-либо струнного народного инструмента и фортепиано. Это требует создания оптимального переложения фортепианной фактуры для баяна, аккордеона или аккомпанирующего народно-инструментального ансамбля.

Естественно, что фортепианный аккомпанемент создается с учетом особенностей инструмента и обладает более или менее приемлемыми пианистическими качествами: удобством фактуры, регистровой красочностью, свойственной именно роялю, ясными задачами педализации и т.д. поэтому основой переложения фортепианного аккомпанемента является адаптация фактуры к техническим особенностям народных инструментов и передача регистровой красочности.

Фортепиано – совершенный инструмент, а композиторы, создающие превосходные партии сопровождения, насыщают фортепианную фактуру значительными сложностями, затрудняющими естественное и непосредственное исполнение фортепианной партии на народных инструментах. Поэтому аккомпаниаторам приходится упрощать фактуру, делая ее удобнее для исполнения и при этом сознательно жертвуя некоторыми элементами музыки. Естественно, что под понятием «упрощение» никак не должно подразумеваться обеднение фортепианной фактуры. Имеется в виду, конечно, рациональный способ изложения, способствующий большей ясности и удобству исполнения.

Основным приемом в создании переложения является музыкально-художественный и структурный анализ оригинала аккомпанемента, который должен проводиться по следующему плану:

– анализ композиции и жанрово-стилевых особенностей произведения;

–определение принципов развития формы и художественно-образной роли разделов;

– выявление смысловых и кульминационных акцентов поэтического текста и мелодии; виды фактуры.

С точки зрения пригодности для исполнения на народных инструментах все многообразие аккомпанементов, партия сопровождения в которых написана для фортепиано, можно разделить на два основных типа. К первому типу должны быть отнесены пьесы со специфически фортепианной фактурой, которые обычно проигрывают в звучании. Ко второму типу относятся произведения с такой фактурой, которая при умелой расшифровке способна не только воссоздать звучание пьесы аккомпанемента на фортепиано, но и в известной степени обогатить его. Например, аккомпанементы с гомофонно-гармонической фактурой без особых потерь могут исполняться на баяне и аккордеоне. Создание переложений фортепианного клавира для аккомпанирующих ансамблей следует начать с его анализа по горизонтали и вертикали.

Приступая к анализу горизонтального развития аккомпанемента, нужно прежде всего определить в общих чертах форму произведения и его динамический план. В ансамбле, по сравнению, с клавиром, появление нового тематического материала и изменение динамики почти всегда сопровождается измерениями в инструментовке – появлением нового тембра, увеличением или уменьшением числа инструментов. Задача заключается в том, чтобы наметить эти изменения, прежде всего в мелодическом развитии. После того как сделан примерный анализ горизонтального развития аккомпанемента и намечено использование тембров, необходимо произвести анализ фактуры клавира, то есть его вертикальный анализ. В большинстве случаев изложение клавира возможно расчленить на составные функции – гармоническую фигурацию, контрапункт, бас, педаль (но эти функции в клавире не всегда отчетливо видны). Мелодия в этом отношении представляет собой некоторое исключение – она почти всегда бывает четко выписана у солиста. В задачу входит лишь решить вопрос о необходимости удвоения мелодии. Бас очень часто бывает выписан в клавире неточно. Довольно распространенным приемом записи басовой партии в клавире является запись его вместе с гармонической фигурацией. К анализу контрапункта применимы те же положения, что и к анализу основной мелодической линии. Основная тембровая окраска для контрапункта должна быть продумана уже при горизонтальном анализе клавира. Главное добиться выделения контрапункта из общего ансамблевого звучания. Иногда контрапунктический рисунок в клавире бывает лишь намечен, в ансамбле же

возможно его изложить как более продолжительную, самостоятельную мелодическую линию. Гармоническая фигурация в клавире часто бывает упрощена, а в ансамбле ее необходимо развить, учитывая различия в принципах гармонического фигурирования в ансамбле и на фортепиано. Фигурация, состоящая из повторяющихся аккордов на слабой доле такта, в клавире очень часто бывает записана вместе с басом и не полностью. Гармоническая педаль в клавире, как правило, не выписывается, так как конструкция фортепиано позволяет получить относительно продолжительное звучание за счет фортепианной педали. В ансамбле же гармоническая педаль имеет важное значение. Вопрос применения педали при инструментовке зависит от характера инструментуемого произведения. Произведения напевного характера почти всегда требуют педальных звуков. В танцевальных пьесах педаль не обязательна, но очень часто применяется как краска. Анализируя клавиру, необходимо помнить, что любая функция в ансамблевой фактуре должна быть выдержана в определенном тембре на протяжении всего музыкального построения.

## **Тема 6. Чтение аккомпанемента с листа**

### **6.1. План**

6.1.1 Значение чтения нот с листа в профессиональной подготовке музыканта.

6.1.2 Специфика чтения нот с листа в процессе исполнения аккомпанементов.

6.1.3 Приемы упрощения нотного текста.

6.1.4 Упражнения для развития навыка чтения аккомпанемента с листа.

6.1.5 Ошибки при чтении аккомпанемента с листа

### **6.2 Содержание аудиторной работы: теоретическая часть**

Формирование навыка чтения нот с листа занимает важное место в подготовке музыканта, поскольку данная форма деятельности представляет широкие возможности для ознакомления с музыкальной литературой – различными авторами и стилями. Исполнитель, хорошо читающий ноты с листа, значительно сокращает время работы над произведением, так как буквально за несколько проигрываний достигает ясного представления о сочинении. Именно поэтому известные педагоги (Н.Г. Рубинштейн, В.И. Сафонов, Ф.М. Блюменфельд, Г.Г. Нейгауз и др.) считали, что чтение с листа должно составлять определенную часть каждодневных занятий.

Знакомство с музыкальным материалом может быть организовано двумя способами. Первый из них: разобрать, выучить наизусть, затем исполнить, а другой – проиграть с листа. Игра с листа – это исполнение произведения в темпе, близком к оригиналу, который показывает основной характер произведения, однако без предварительного проигрывания даже части произведения. Чтение нот с листа необходимо для того, чтобы постигнуть идею в целом, что требует активного восприятия музыки.

Механизм процесса чтения нот с листа представляет собой перевод нотной записи во внутренне-слуховую картину и воплощение ее на клавиатуре с помощью налаженных зрительно-слухо-двигательных связей. Он может быть выражен в следующем алгоритме: «вижу – слышу – ищу нужные двигательные действия – играю». Комплексное чтение нот с листа ставит перед баянистом и аккордеонистом задания более сложные, чем, например, перед домристом или цимбалистом. Баянная (аккордеонная) фактура многослойна и требует осмысления по нескольким линиям одновременно, по горизонтали, и вертикали. Поэтому необходимо формирование навыка структурного охвата текста. Коротко остановимся на этапах и условиях, обеспечивающих успешное протекание процесса овладения навыками чтения музыки с листа.

Первый этап – чтение без инструмента (внутренне-слуховое) рассматривается как подготовительный ко второму – чтению за инструментом. Одно из главных условий беглого чтения заключается в мысленном опережении читающим того, что в данный момент играет. Видя ноты, исполнитель с помощью внутреннего слуха трансформирует их в адекватную звуковую картину, используя соответствующие исполнительские движения. Другим условием беглого чтения является быстрая ориентация в фактуре музыкального произведения. Нужно собрать в зрительной, слуховой и двигательной памяти необходимый запас типичных для народно-инструментальной музыки оборотов, овладеть чаще всего используемыми аккордовыми структурами, характерными модуляционными построениями и т.д. Однако, чтобы уметь эффективно пользоваться этим запасом, музыкант должен читать текст не отдельными «слогами», а комплексно – мотивами, фразами, предложениями. Третье существенное условие заключается в требовании неотрывности взгляда от нотного текста. Только в этом случае возможно плавное, непрерывное и логичное развертывание звукового «действия». Для этого необходимо пользоваться приемами мысленного опережения, «забегания глазами вперед».

Чтение с листа – является важной ступенью в развитии мастерства аккомпаниатора. Научиться быстро вникать в замысел сочинения,

предвидеть линию развития музыкального образа, почувствовать характер музыки, быть предельно внимательным к смене темпа, тональности, фактуры и ритмическим изменениям — основные навыки аккомпаниатора, которые необходимо развивать. В данном ракурсе мы можем выявить идентичные моменты между сольной и аккомпаниаторской исполнительской практикой. Это предварительный исполнительский анализ произведения (общая характеристика музыкально-художественного образа, выявление мелодических, гармонических, метроритмических, фактурных и темповых трудностей нотного текста), умение находить рабочий темп и умение при игре с листа смотреть вперед. Широко в процессе чтения аккомпанемента с листа используются приемы упрощения нотного текста. Это преобразование или опускание подголосков и украшений; облегчение или перемещение аккордов; преобразование разложенных гармонических фигурации в основные гармонические функции; преобразование ритмически усложненных последовательностей на элементарную пульсацию. Нельзя забывать, что любое облегчение допустимо лишь при условии сохранения идейно-образного смысла и содержания произведения, интонационной и ритмической структуры солирующего голоса, гармонической основы произведения.

Для совершенствования чтения нот с листа в условиях аккомпаниаторской практики можно предложить использовать ряд упражнений. Хорошие результаты дает чтение в темпе и с нюансами партии солиста и басового голоса одновременно, что позволяет охватить крайние точки музыкальной вертикали и сформировать представление о музыкальном материале. Также положительную динамику дает сольфеджирование партии солиста под свой аккомпанемент, что позволяет выработать умение «разброса» исполнительского внимания. Важным является умение аккомпаниатора видеть в любой разложенной фактуре гармоническую последовательность, для чего может использоваться метод «опорных точек», при котором внимание фиксируется на смене гармонии, ритмического рисунка и т.п.

Анализ процесса чтения с листа позволяет определить ряд типичных ошибок. Наибольшую сложность представляет собой чтение с листа произведений, написанных для баяна, аккордеона, а также партитур. Одной из типичных ошибок является установка аккомпаниатора на максимальное сенсорное насыщение при зрительном восприятии текста. Наибольшая эффективность достигается при выработке установки на использование минимального количества сигналов, которые необходимы для раскрытия художественно-звукового образа произведения. Вторая ошибка – установка

на восприятие нотного текста по элементам, преодоление которой достигается формированием навыков опережающего логического поиска («предслышание»). Еще одной распространенной ошибкой является установка на восприятие исключительно партии аккомпанемента без учета партии солиста. Чтобы избавиться от этой ошибки, нужно развивать периферийное зрение. Также ошибочной является установка на замедленное и повторное восприятие нотного текста. Повторений следует избегать, поскольку из-за них теряется целостное восприятие музыкального произведения. Неэффективна установка на корректировку звучания, на визуальный поиск пальцев на клавиатуре или грифе инструмента. Избежание этих ошибок может рассматриваться как предпосылка к овладению навыками беглого чтения с листа партии аккомпанемента в различных музыкальных жанрах.

## **Тема 7. Транспонирование и модуляции в аккомпанементе**

### **7.1. План**

7.1.1 Транспонирование как способ адаптации музыкального материала

7.1.2 Модуляция как художественный прием аранжировки аккомпанемента.

### **7.2 Содержание аудиторной работы: теоретическая часть**

Иногда при работе с вокалистами-солистами, вокальными коллективами приходится «перестраиваться» в другую тональность, если вокалисты «не в голосе» или на начальном этапе разбора нотного текста требуется изменить оригинальную тональность из-за технических сложностей или неудобства исполнения в каком-либо диапазоне. В свете этого очевидно, что важнейшим навыком выступает умение аккомпаниатора быстро транспонировать на полтона, тон выше или ниже основной тональности. Аккомпаниатор должен уметь транспонировать партию сопровождения, имея перед собой нотный текст сочинения и по слуху.

Процесс транспонирования проходит поэтапно и включает следующие моменты:

- проигрывание музыкального произведения в основной тональности или зрительный обзор;
- определение исполнительных особенностей и трудностей в партии сопровождения;
- выявление трудноисполнимых мест в партии вокалиста с точки зрения тесситурных, а также дикционных и ритмических трудностей;

- уточнение темпа, агогики, динамики, нюансировки;
- транспонирование в заданную тональность;
- конкретизация музыкального образа;
- корректировка деталей.

В процессе транспонирования аккомпанемента необходимо выполнить определенные требования. К ним относятся:

- настройка солиста на новую тональность;
- безукоризненная чистота исполнения партии аккомпанемента;
- соблюдение темпа, агогики, ритма;
- своевременное подчеркивание – показ цезур для свободного взятия певцом дыхания;
- поддержка вокалиста в трудных интонационно местах и в динамике;
- показ кульминационного момента;
- сглаживание погрешностей в ходе исполнения.

Существуют различные приемы овладения навыком транспонирования. Прежде всего, работа эта должна быть систематической. Существуют различные методы транспонирования. Наиболее практичным считается метод интервального перемещения, который актуален для деятельности баянистов и аккордеонистов. Он основан на мысленном «сдвигании» аккордов в нужном направлении, в то время, как рука автоматически сохраняет «форму аккорда». Этой зрительно-мышечной ориентации очень помогает слух. Если до того, как играть, аккомпаниатор сделает гармонический анализ произведения, это существенно облегчит транспонирование. Такой метод называется, соответственно, «гармоническим». Баянисты-аккомпаниаторы также могут применять позиционный метод транспонирования, используя аппликатурная память, где при транспонировании на малую терцию, большую сексту, тритон аппликатура остается неизменной.

Подобно чтению с листа, имеет смысл учиться транспонировать, постепенно увеличивая сложность. Начиная с наиболее простой и однотипной фактуры, не отягощенной большим количеством ключевых знаков, аккомпаниатор получает возможность сосредоточиться именно на тональном изменении текста, видеть глазами вперед нотный текст, предвосхищая процесс игры.

Для начала следует пробовать транспонировать материал аккомпанемента на малую секунду, причем – из бемольных тональностей в диезные, когда название нот остается прежним, а к ним прибавляются лишь знаки. Потом – на большую секунду, где уже необходимо представлять себе изменение тональности, ключевые знаки. Следующий этап –

транспонирование на терцию. «Путеводной нитью» для аккомпаниатора, по выражению Е.М. Шендеровича, является строчка солиста. Умея читать трехстрочную партитуру, понимая процесс развития материала в комплексе, аккомпаниатор уже не стремится сыграть всю фактуру, отбирает лишь ее главные компоненты.

Интересным художественным приемом аранжировки аккомпанемента является модуляция, которая помогает динамизировать музыкальный материал и придать ему необходимую эмоциональную окраску. Типичное художественное назначение модуляций заключается в ярком выявлении, подчеркивании образных контрастов. По способу введения любой тональности модуляции в аккомпанементе в наиболее крупном плане делятся на постепенные и внезапные. Постепенные модуляции характеризуются движением по родственным или достаточно родственными тональностям, что в целом сообщает их звучанию плавность и мягкость. Внезапные модуляции осуществляются как неожиданный, лаконичный и подчас резкий поворот в новую тональность. В этой сфере выделяются две разновидности: внезапная модуляция без энгармонизма (например, через аккорды II, III, VI и VII ступеней мажора, фигурирующие в качестве общих аккордов) и модуляции энгармонические, всегда включающие в себя яркий эффект особой неожиданностью, связанной с энгармоническими переключениями общих аккордов. В фактурном отношении модуляции могут быть оформлены как модуляции гармонические, осуществленные в четких последованиях созвучий-аккордов; модуляции мелодические, где модуляционное движение сосредоточивается в мелодически активных связующих ходах голосов (нередко – в одnogолосной модулирующей связке между тональностями) или, наконец, модуляции мелодико-гармонические, сочетающие в различных вариантах и пропорциях признаки двух предшествующих фактурных разновидностей. К мелодико-гармоническим относится, в частности, модуляция-сопоставление с общим для соприкасающихся тональностей тоном. По местоположению в музыкальной форме модуляции подразделяются на три следующих вида: модуляция-переход, модуляция-отклонение, модуляция-сопоставление.

В народно-инструментальной аккомпаниаторской практике наиболее часто используется модуляция на тон, полтона через доминант-септаккорд или группу аккордов новой тональности.

## **Тема 8. Подбор аккомпанемента по слуху и его аранжировка**

### **8.1. План**

8.1.1 Значение подбора аккомпанемента по слуху

8.1.2 Этапы подбора аккомпанемента по слуху

8.1.3 Способы аранжировки аккомпанемента

### **8.2 Содержание аудиторной работы: теоретическая часть**

Наряду с умением бегло «читать с листа», транспонировать, аккомпаниатор должен в совершенстве владеть навыками подбора по слуху и элементарной аранжировки партии сопровождения. Данные навыки необходимы в вокальном классе, когда при разучивании народных и популярных детских песен не имеется нот с полной фактурой (классический вокальный репертуар исключает широкое использование импровизации). Аккомпаниатор, как правило, участвует в многочисленных культурно-воспитательных мероприятиях (праздничные вечера, юбилеи и т.п.), где ему приходится аккомпанировать по слуху мелодиям неклассического репертуара. Эта деятельность составляет часть профессиональных обязанностей аккомпаниатора. Наконец, аккомпаниатору хореографического класса умение играть по слуху, дает возможность освободить внимание (оторвать глаза от нот) для того, чтобы держать в поле зрения танцоров. При наличии противоречия между игрой по нотам и необходимостью постоянного зрительного контроля за поющим и двигающимся коллективом музыкант облегчает себе задачу, аккомпанируя по слуху, частично импровизируя авторский и собственный вариант сопровождения, что освобождает его от сковывающей привязанности к нотному тексту. Умение импровизировать музыкальные вставки, вступления и заключения (для моментов выхода, перестройки танцевальной группы, смены позиций и т.д.) в характере и жанре исполняемого сопровождения совершенно необходимо для успешного проведения занятий хореографии.

Специфика аккомпаниаторской работы требует от музыканта мобильности, гибкого отношения к исполняемой фактуре, умения пользоваться ее удобными вариантами, аранжировкой. Творческий подход к исполнению аккомпанемента представляется важнейшей задачей, поставленной среди прочих перед музыкантом. Зачастую в народных коллективах можно услышать монотонную игру на «и», изредка разбавленную скудными вариациями по звукам трезвучий основной тональности. Однако, хороший музыкант-аккомпаниатор должен видеть целостную структуру произведения, не ограничиваясь лишь гармоническим

аккордовым изложением, следовать идее произведения, видеть кульминационные точки музыкальной ткани и грамотно, исходя из этого, строить аранжировку.

Способность подбирать сопровождение, аккомпанировать по слуху предполагает наличие у аккомпаниатора импровизационных умений. Подбор аккомпанемента по слуху является не репродуктивным, а творческим процессом, особенно если аккомпаниатора не знаком с оригинальным нотным текстом подбираемого сопровождения. В этом случае он создает собственный вариант фактуры, что требует от него самостоятельных музыкально-творческих действий.

Гармонизация мелодий по слуху, в отличие гармонизации как способа решения задач по курсу гармонии, – практический навык, требующий свободы построения и комбинирования на инструменте аккордовых структур и владения основными фактурными и ритмическими формулами сопровождения. Психологическими предпосылками формирования гармонизации по слуху являются внутренне-слуховые и мыслительно-аналитические процессы. Суть первых – в произвольном оперировании гармоническими представлениями, в создании обобщенного гармонического образа вокальной или инструментальной мелодии. Для успешного подбора гармонии к мелодии необходима достаточная степень автоматизации внутренне слуховых процессов (сенсорные навыки).

Конкретное фактурное оформление подбираемого и импровизируемого сопровождения должно отражать два главных показателя содержания мелодии – ее жанр и характер. Аккомпаниатор должен освоить фактурные формулы сопровождения мелодий, имеющих ярко выраженный жанровый характер (марш, вальс, полька, лирическая песня и т.п.). Неоспоримой основой сопровождения многих медленных протяжных, а также маршевых мелодий является аккордовая вертикаль, песен-полек – традиционная формула «бас-аккорд». При отсутствии в мелодиях легко определяемых признаков указанных жанров (подвижных, шуточных, энергичных, с национальным колоритом, джазовых) акцент должен быть сделан на выявлении их характера путем конкретного фактурного оформления сопровождения. В этих случаях допускается большая вариантность в выборе формул фактуры и их ритмического оформления. В выявлении жанра и характера мелодии большую роль играет ритмизация фактурных формул (например, синкопированные ритмы в мелодиях джазового и эстрадного плана).

Показателем художественного качества аранжировки является также умение комбинировать при необходимости формулы фактуры в одной и той

же пьесе (сменить фактурную формулу в припеве, втором эпизоде). Аккомпаниатор должен также в совершенстве овладеть навыком дублирования вокальной мелодии в партии сопровождения. Это требует значительной перестройки всей фактуры и часто требуется в работе с маленькими вокалистами, еще не имеющими устойчивой интонации, и на этапе разучивания песен и вокализов.

Аранжировка аккомпанемента по слуху, в отличие от аранжировки нотного оригинала, является одноразовым исполнительским процессом и осуществляется после обязательной мысленной подготовки. Творческие процессы в ходе мысленной подготовки протекают без опоры на исполнительские пробы реального звучания. Согласно данным музыкальной педагогики, такого рода творческая работа «в уме» относится к высшим проявлениям внутренне-слуховых способностей. Поэтому предполагается наличие у аккомпаниатора хорошо развитого мелодического, и особенно гармонического внутреннего слуха.

Рассмотрим специфику импровизации в профессиональной деятельности аккомпаниатора-баяниста (аккордеониста). Основная отличительная черта импровизации – сиюминутность возникновения. По сути, нечто единожды сымпровизированное, не может быть повторено еще раз, так как при повторении импровизации другим человеком не возможным будет точное воссоздание условий и атмосферы, сопутствующих ее содержанию, соответственно, изменится и эмоциональная окраска, и содержание музыки. Тем не менее, существует понятие «выимпровизированного» материала: то есть что-то уже сымпровизированное, впоследствии качественно улучшается, глубже осмысливается и ложится в багаж «заготовок» исполнителя-солиста или аккомпаниатора, чтобы потом – возможно снова изменившись – прозвучать со сцены. В отношении изобразительных средств музыкальная импровизация может выступать в качестве части синкретического или синтетического целого, либо представлять собой чисто музыкальное явление.

Исходя из музыкального склада, можно выделить следующие виды импровизации: ритмические; полифонические; монодические; гомофонно-гармонические; гетерофонические; сочетание всех перечисленных видов импровизации. Различают три степени в отношении ориентации импровизации на модель: связанная; относительная; свободная. По характеру заданного импровизация делится на импровизацию на образное задание; импровизацию на формально-конструктивное задание; импровизацию на чужое; импровизацию на самостоятельно выбранное.

Импровизация способствует развитию и формированию всех предпосылок, необходимых для творческо-исполнительской деятельности, творческой фантазии и музыкального мышления, чувства формы и стиля. Весьма важным искусством импровизации является для успешной деятельности концертмейстера на занятиях театральной направленности. Что связано с необходимостью не только сопровождать вокальные, хоровые и танцевальные номера, но и иллюстрировать происходящее на сцене во время спектакля. Первая предпосылка для успешной импровизации – основательное знание материала и инструментов, которые служат для этой цели.

Рассмотрим подробнее простейшие элементы импровизации, которые также успешно могут использоваться в создании аранжировок. Для того, чтобы выработать навыки гармонической импровизации и сформировать отдельные элементы гармонического слуха, следует заниматься подбором аккомпанемента к мелодиям. Для решения вышеуказанных задач необходимо регулярно выполнять ряд упражнений.

В следующих упражнениях мелодия состоит исключительно из звуков тонического трезвучия (пример 2.1):

Пример 2.1 – Упражнения, основанные на звуках тонического трезвучия

Необходимо уметь соотносить мелодические фигуры с аккомпанементом в партии левой руки: басом и «готовым» аккордом (пример 2.2), а затем научиться исполнять различные варианты ритмического оформления тонической гармонии аккомпанемента (пример 2.3):

Пример 2.2 – Упражнения, основанные на звуках тонического трезвучия

Пример 2.3 – Упражнения, основанные на звуках тонического трезвучия

По аналогии необходимо проанализировать звуки доминантового трезвучия. Мелодии следующих пяти упражнений содержат звуки и тоники и доминанты (пример 2.4):

Пример 2.4 – Упражнения, основанные на звуках тонического и доминантового трезвучий

После этого, следует соотнести общие звуки тонического и доминантового аккордов (пример 2.5), что дает возможность разных вариантов гармонизации (пример 2.6):

Пример 2.5 – Упражнения, основанные на звуках тонического и доминантового трезвучий

Пример 2.6 – Упражнения, основанные на звуках тонического и доминантового трезвучий

Необходимо рассматривать возможность различных вариантов гармонизации мелодии (пример 2.7):

Пример 2.7 – Упражнения, основанные на звуках тонического и доминантового трезвучий

После этого, весь спектр заданий необходимо повторить по уже известной схеме со звуками субдоминантовой гармонии. В результате выполнения всех упражнений, легко можно освоить гармонизацию мелодии звуками аккордов основных ступеней. После чего можно перейти к последнему разделу гармонизации мелодии с неаккордовыми звуками.

Главная трудность будет заключаться в определении звуков мелодии к аккордовым или неаккордовым тонам. Наиболее часто мы будем использовать проходящие и вспомогательные звуки. Проходящие звуки обычно находятся на относительно слабых долях такта, но могут встретиться и на относительно сильных: если в этот момент не образуется новый аккорд (пример 2.8):

1 *T Д T S Д T*

2 *T S T T S T Д Д Д T Д Д T*

Пример 2.8 – Гармонизация с использованием проходящих звуков

Вспомогательными мы называем звуки, находящиеся между повторениями аккордового тона. Они отстоят от аккордового тона на ступень вверх или вниз и помещаются на относительно слабых долях такта. Вспомогательные звуки, так же, как и проходящие отдельно не гармонизируются (пример 2.9):

5 *T Д T Д*

*T Д T S T Д T*

*S T Д T Д T Д T*

Пример 2.9 – Гармонизация с использованием вспомогательных звуков

Приобретя необходимый теоретический опыт, можно перейти к созданию аранжировки какой-либо темы. В качестве примера аранжировку б.н.п. «Чорны баран».

Для начала необходимо проанализировать тему (пример 2.10):

Пример 2.10 – б.н.п. «Чорны баран»

После этого подобрать вариант гармонизации мелодии и расставить функции (пример 2.11):

*F C F F F g C7 F*

Пример 2.11 – б.н.п. «Чорны баран»



После этого, можно использовать в мелодической линии первых долей такта вспомогательные звуки (пример 2.15):

Пример 2.15 – б.н.п. «Чорны баран»

После этого, возможным становится дальнейшее усложнение фактуры и перенесение этого типа изложения на весь материал (пример 2.16):

Пример 2.16 – б.н.п. «Чорны баран»

Используем проходящие звуки (пример 2.17):

Пример 2.17 – б.н.п. «Чорны баран»

Для того чтобы разнообразить материал, можно провести тему в аккордовом изложении (пример 2.18):

ion

9

13

Пример 2.18 – б.н.п. «Чорны баран»

Для народной музыки типичным является проведение темы в нижнем голосе. Проведем тему в басу, расцветив фактуру гармоническими и мелодическими фигурациями (пример 2.19):

оп

8

12

Пример 2.19 – б.н.п. «Чорны баран»

После создания достаточного количества симпровизированного материала (вариаций), необходимо соединить их в целое, подобрав

оптимальную последовательность звучания. Алгоритм создания аранжировок для народных аккомпанирующих составов идентичен рассмотренному выше. Приведенные выше примеры вариантов вариаций являются типичными для народной музыки, а схема их создания в достаточной степени универсальной и может применяться не только в профессиональной деятельности аккомпаниатора, но и в педагогической практике для создания педагогического и инструктивного репертуара.

## **Тема 9. Специфика аккомпаниаторской работы с солистами-вокалистами**

### **9.1. План**

9.1.1 Специфика работы с вокалистами

9.1.2 Особенности репетиционной работы с вокалистами

### **9.2 Содержание аудиторной работы: теоретическая часть**

В обязанности аккомпаниатора, работающего с солистами-вокалистами, помимо сопровождения на концертах, входит помощь вокалистам в подготовке нового репертуара. В этом плане функции аккомпаниатора носят в значительной мере педагогический характер. Эта педагогическая сторона работы требует от аккомпаниатора ряда специфических знаний и навыков, и в первую очередь умения корректировать певца, как в отношении точности интонирования, так и многих других качеств исполнительства. При этом резко повышается роль внутреннего слуха в аккомпаниаторской работе. Работая с вокалистом, аккомпаниатор должен вникнуть не только в музыкальный, но и в литературный текст, ведь эмоциональный строй и образное содержание вокального сочинения раскрываются не только через музыку, но и через слово. Аккомпаниатор должен следить за точностью воспроизведения певцом звуковысотного и ритмического рисунка мелодии, четкостью дикции, осмысленной фразировкой, целесообразной расстановкой дыхания. Для этого аккомпаниатор должен быть знаком с основами вокала – особенностями певческого дыхания, правильной артикуляцией, диапазонами голосов, характерными для голосов тесситурами и т.д.

В процессе работы с певцом аккомпаниатор должен учитывать, что от точно найденной звучности, выбора регистров порой зависит и звучание сольной партии. Например, грубый, стучащий звук аккомпанемента вызывает форсирование звука вокалистом, мягкое звучание приучает солиста к правильному звуковедению, оберегает его от «крика». Начиная работу с

вокалистом, аккомпаниатор должен вначале представить ему возможность услышать произведение в целом. Для этого аккомпаниатор либо интонирует голосом вокальную партию, аккомпанируя себе, либо воспроизводит вокальную партию на инструменте вместе с аккомпанементом. При этом можно поступиться деталями фактуры. Произведение лучше исполнить несколько раз, чтобы вокалист сразу понял замысел, основной характер, развитие, кульминацию. Для облегчения этой работы всю вокальную партию можно разучивать последовательно по фразам, предложениям, периодам.

Не следует в работе заниматься только исправлением фальшивых звуков у солиста. Неточная интонация у певца может зависеть от многих причин, связанных не только со слухом, но и с отсутствием определенных вокальных навыков. Недостаточно высокая позиция звука, широкая гласная, ослабленное или форсированное дыхание, а иногда и физическое состояние певца – все это причины, наиболее часто приводящие к интонационной неточности. Опытный аккомпаниатор всегда сумеет распознать причины подобных ошибок и обратит на них внимание певца. В случаях, не зависящих от чисто технических причин, аккомпаниатору приходится находить разные способы устранения фальшивых нот: показывать гармоническую опору в аккомпанементе, связь с предыдущими тонами и др.

Одной из серьезных проблем для начинающего вокалиста часто является ритмическая сторона исполнения. Он еще недостаточно осознает, что ритмическая четкость и ясность определяет смысл и характер музыки. Воспринимая мелодию на слух, певец порой приблизительно поет ритмически сложные места. Аккомпаниатору необходимо отучать солиста от небрежного отношения к ритму, обратив внимание на художественное значение того или иного момента. Если вокалист не сразу полностью воспринимает сложный ритмический рисунок, он обязательно должен считать вслух или про себя, а не только запоминать музыку на слух.

Выделяют несколько этапов работы аккомпаниатора над сопровождением вокального сочинения:

- предварительно зрительное прочтение нотного текста. Музыкально-слуховое представление;
- первоначальный анализ произведения, проигрывание целиком - с совмещением партий голоса и аккомпанеента;
- выявление стилистических особенностей сочинения;
- отработка эпизодов с различными элементами трудностей;
- выучивание своей партии и партии солиста;
- анализ вокальных трудностей;

- постижение художественного образа сочинения. Составление исполнительского плана;
- правильное определение темпа, нахождение выразительных средств, создание представлений о динамических нюансах;
- проработка и отшлифовка деталей;
- репетиционный процесс в ансамбле с солистом;
- воплощение музыкально-исполнительского замысла в концертном исполнении.

## **Тема 10. Специфика аккомпаниаторской работы с солистами-инструменталистами**

### **10.1. План**

10.1.1 Репетиционные задачи в аккомпаниаторской работе с солистами-инструменталистами

10.1.2 Концертно-исполнительские задачи в аккомпаниаторской работе с солистами-инструменталистами

### **10.2 Содержание аудиторной работы: теоретическая часть**

Аккомпанирование солистам-инструменталистам имеет свою специфику. Аккомпаниатору не обойтись здесь без умения слышать мельчайшие детали партии солиста, соизмеряя звучность своего инструмента с возможностями солирующего инструмента и художественным замыслом солиста. Так, при аккомпанировании домре сила звука аккомпанирующего инструмента может быть больше, чем при аккомпанировании балалайке. При сопровождении духовым инструментам аккомпаниатор должен учитывать возможности аппарата солиста, принимать во внимание моменты взятия дыхания при фразировке. Также необходимо контролировать чистоту строя духового инструмента с учетом разогрева. При инструментальном аккомпанементе особенно важна тонкая слуховая ориентация аккомпаниатора, так как подвижность музыкальных инструментов значительно превышает подвижность человеческого голоса. Аккомпаниатору следует знать особенности нотации сольных партий для различных инструментов – обозначения флажолетов, различных штрихов, приемов игры и т.п.

Для предварительного ознакомления с полной фактурой инструментального произведения наиболее подходящим путем является первоначально проигрывание партии солирующего голоса в сопровождении

упрощенной фактуры гармонической основы партии аккомпанемента. Для этого надо отдельно проиграть партию аккомпанемента и выделить ее гармоническую основу путем сведения всех звуков гармонического фона к ряду аккордов в их простейшем изложении. При этом выпускаются не только все внегармонические и колорирующие звуки гармонического фона, но и любые другие компоненты партии сопровождения, как, например, подголоски и другие полифонические образования. В инструментальных произведениях точное воспроизведение солирующей партии часто невыполнимо, особенно в виртуозных пьесах. В таких случаях аккомпанирующий инструмент должен служить лишь вспомогательным средством при предварительном просмотре произведения, для того чтобы создать мысленно ясное представление об интонационном содержании партии солирующего инструмента.

В самостоятельной работе аккомпаниатор выявляет принципы построения пассажей, определяет опорные звуки в их соотношении с гармонической основой и таким путем хорошо знакомится с произведением, чтобы иметь возможность во время игры с солистом следить за его партией. Иногда солисты не додерживают или сокращают длинные звуки во время пауз в аккомпанементах. В этих случаях полезно бывает временно заполнить такую паузу аккордами. Вообще временное видоизменение фактуры аккомпанемента часто помогает солисту быстрее освоить свою партию.

Существует по меньшей мере два момента в аккомпанементах солисту-инструменталисту, соблюдение которых обеспечивает целостность и законченность исполнения в ансамбле с любым партнером. Это темпоритм и динамика. Своеобразие темпоритмической стороны исполнения определяется использованием артикуляционно-штриховой техники, фактуры музыкального произведения, что значительно влияет на характер аккомпанемента. Аккомпаниатор должен быть очень чуток и гибок в отношении темпа. Излишнее давление и жесткая заданность в темпе могут привести к остановке исполнения и нанесут вред солисту.

Что касается динамической стороны ансамбля, то здесь следует учитывать такие факторы, как степень общемузыкального развития солиста, его техническую оснащенность, наконец, возможности конкретного солирующего инструмента. В произведениях, в которых партия сопровождения является типично аккомпанирующей, солист всегда играет ведущую роль, даже несмотря на то, что по своему артистическому уровню он может являться более слабым партнером. В этих условиях хороший аккомпаниатор не должен выпячивать преимущества своей игры, должен уметь остаться «в тени солиста», подчеркнув и высветив лучшие стороны его

игры. В этом отношении очень важным является вопрос о характере игры вступлений. Играя в ансамбле с «неярким» солистом, аккомпаниатору следует исполнить вступление очень выразительно, но соизмеряя свою игру со звуковыми и эмоциональными возможностями солиста.

В то же время, чуткость в работе аккомпаниатора должны сочетаться с дирижерской инициативой. Иногда аккомпаниатору бывает необходимо самому показать вступление, но делать это надо в порядке исключения. Солист, который привык к показам аккомпаниатора, отвыкает от самостоятельности и теряет необходимую для солиста инициативу. Следующий вопрос касается того, должен ли аккомпаниатор диктовать свою волю солисту во время концертного исполнения, задавая и выдерживая жесткий темп и ритм. Аккомпаниатор всеми силами должен стремиться передать инициативу солисту, чтобы помочь ему выявить свои, пусть скромные намерения, показать свою игру такой, какая она есть на сегодняшний день.

Иногда бывает, что солист вопреки репетиционной работе не справляется на концерте с техническими трудностями и отклоняется от темпа. Не следует резкой акцентировкой подгонять уставшего солиста – это ни к чему не приведет, кроме остановки исполнения. Аккомпаниатор должен неотступно следовать за солистом, даже если тот путает текст, не выдерживает паузы или удлиняет их. Если солист фальшивит, аккомпаниатор может попытаться ввести его в русло чистой интонации. Если фальшь возникла случайно, но солист этого не услышал, можно резко выделить в аккомпанементе родственные звуки, чтобы сориентировать его. Если же фальшь не очень резкая, но длительная, то следует, наоборот, спрятать все дублирующие звуки в аккомпанементе и этим несколько сгладить неблагоприятное впечатление.

Иногда даже яркий солист останавливается во время исполнения. Аккомпаниатору в этом случае следует сначала применить музыкальную «подказку», сыграв несколько нот мелодии. Если это не помогло, то надо договориться с солистом, с какого места продолжить исполнение и далее спокойно довести пьесу до конца. Еще лучше обговаривать до концерта, с каких моментов может быть возобновлено исполнение в случаях остановок в определенных частях формы.

### 3. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

#### 3.1 Содержание работы студентов по материалу учебной дисциплины «Аккомпаниаторское мастерство»: практическая часть

##### Тема 1. Понятие «аккомпанемент». Элементы аккомпаниаторского мастерства

###### 1.1 Вопросы для коллективного обсуждения

1. Эволюции дефиниции понятия «аккомпанемент».
2. Какими изменениями в музыкальном искусстве было вызвано переосмысление аккомпаниаторского искусства?
3. Какие отличия существуют между концертмейстерской и аккомпаниаторской исполнительской практикой?
4. В чем состоит специфика аккомпаниаторской деятельности?
5. Какие умения, навыки и психологические качества необходимы для эффективной деятельности аккомпаниатора?
6. Какие элементы входят в структуру аккомпаниаторского мастерства?

###### 1.2 Задания для самостоятельной работы

Прослушать аудиозаписи аккомпанементов, провести сравнительный анализ партий сопровождения в вокальных и инструментальных сочинениях

###### 1.3 Литература

1. Глубачэнка, В.М. Акампаніатарскае майстэрства : курс лекцый / В.М. Глубачэнка. – Мінск : [б.в.], 2001. – 63 с.
2. Кубанцева, Е.И. Концертмейстерский класс : учебное пособие для студентов музыкальных факультетов педагогических вузов / Е.И. Кубанцева. – М. : Академия, 2002. – 181 с.

##### Тема 2. Функции и типы аккомпанемента

###### 2.1 Вопросы для коллективного обсуждения

1. Как изменялись функции аккомпанемента в исторической ретроспективе?
2. Какие виды фактуры Вы знаете и какие из них наиболее распространены в партии сопровождения?
3. Какие типы аккомпанемента наиболее распространены в народно-инструментальной исполнительской практике?

4. Как изменяются технические и художественно-выразительные функции аккомпанемента в работе с солистами (вокалистами, инструменталистами), хоровыми и танцевальными коллективами?

## **2.2 Задания для самостоятельной работы**

Проанализировать следующие музыкальные произведения, определить фактуру и тип аккомпанемента:

1. М. Глинка. Ах, ты, душечка...
2. М. Глинка. Я здесь, Инезилья.
3. Д. Кабалевский. Наш край.
4. Э. Григ. Колыбельная.
5. Е. Крылатов. Крылатые качели.
6. П. Чайковский. Ночи безумные.
7. Э. Григ. Лесная песня.
8. П. Чайковский. Нам звезды кроткие сияли.
9. М. Глинка. Не искушай меня без нужды.
10. И. Лученок. День Победы.

## **2.3 Литература**

1. Люблинский, А.А. Теория и практика аккомпанемента : методологические основы / А.А. Люблинский. – Л. : Музыка, Ленинградское отд, 1972. – 79 с.
2. Бикташев, В.Н. Искусство концертмейстера: основы исполнительского мастерства / В.Н. Бикташев. – СПб. : Союз художников, 2014. – 156 с.

## **Тема 3. Организация творческой деятельности музыканта-аккомпаниатора**

### **3.1 Вопросы для коллективного обсуждения**

1. Какие формы деятельности входят в творческий процесс музыканта-аккомпаниатора? Какая из них наиболее важна?
2. Из каких этапов состоит рабочий процесс музыканта-аккомпаниатора? Какое значение имеет каждый из них?
3. Какое значение имеет психологическая поддержка и контакт с солистом для успешной концертной деятельности аккомпаниатора?
4. Как проявляется артистизм в творческой деятельности аккомпаниатора?
5. Почему различается по своему содержанию рабочий процесс аккомпаниатора с солистами, хоровыми и танцевальными коллективами?

### **3.2 Задания для самостоятельной работы**

Подготовить в устной форме описание этапов рабочего процесса музыканта-аккомпаниатора при изучении аккомпанемента вокалисту и инструменталисту.

### **3.3 Литература**

1. Белькевич, С. Уроки концертмейстерского мастерства / С. Белькевич. – Минск : БГАМ, 2001. – 150 с.
2. Шендерович, Е.М. В концертмейстерском классе. Размышление педагога / Е.М. Шендерович. – М. : Музыка, 1996. – 203 с.

## **Тема 4. Основы аккомпаниаторского мастерства на народных инструментах**

### **4.1 Вопросы для коллективного обсуждения**

1. Какие народные инструменты имеют универсальные исполнительские и выразительные возможности в аккомпаниаторской деятельности?
2. Какие виды ансамблей распространены в аккомпаниаторской практике исполнителей на народных инструментах?
3. Какие навыки наиболее важны для успешной аккомпаниаторской деятельности исполнителей на народных инструментах?
4. Что такое звуковая перспектива и в чем заключается ее важность для успешного исполнения аккомпанемента?

### **4.2 Задания для самостоятельной работы**

Предложить и обосновать в устной форме варианты состава инструментального состава ансамбля народных инструментов для аккомпанемента солисту-вокалисту (в академической и народной манере), солисту инструменталисту (домра, флейта, скрипка).

### **4.3 Литература**

1. Белькевич, С. Обучение искусству аккомпанемента : учеб.-метод. пособие / С. Белькевич. – Минск : БГАМ, 2007. – 147 с.
2. Семенов, В.В. Современная школа игры на баяне / В.В. Семенов. – М. : Музыка, 2003. – 216 с.
3. Степанов, Н.И. Народное музыкально-инструментальное исполнительство. Теория и методика обучения : учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности «Народное художественное творчество» / Н.И. Степанов. – СПб ; М. ; Краснодар : Лань : Планета музыки, 2014. – 223 с.

## **Тема 5. Переложение фортепианного аккомпанемента**

### **5.1 Вопросы для коллективного обсуждения**

1. Что такое адаптация фактуры и как она реализуется при переложении фортепианных аккомпанементов для народных инструментов?
2. Какой основной прием для создания переложений Вы знаете?
3. Что включает в себя план анализа музыкального произведения, выбранного для создания переложения?

### **5.2 Задания для самостоятельной работы**

Проанализировать музыкальные произведения с позиции возможности создания переложения для народных инструментов:

1. А. Алябьев. Кольцо души девицы.
2. А. Алябьев. Соловей.
3. П. Булахов. Гори, гори, моя звезда.
4. М. Блантер. Лучше нету того цвету.
5. А. Варламов. Красный сарафан.
6. Г. Гендель. Граве.
7. М. Глинка. В крови горит огонь желанья.
8. И. Жинович. Белорусские танцы.
9. С. Рахманинов. На заре ты ее не буди.
10. Ф. Шуберт. Мельник и ручей.

### **5.3 Литература**

1. Голешевич, Б.О. Оригинальные способы изложения музыкальной фактуры в концертмейстерской практике баяниста [Ноты] : учеб.-метод. пособие / Б.О. Голешевич. – Могилев : МГУ им. А.А. Кулешова, 2002. – 47 с.
2. Липс, Ф.Р. Искусство игры на баяне : метод. пособие / Ф.Р. Липс. – М. : Музыка, 2011. – 145 с.
3. Липс, Ф.Р. Об искусстве баянной транскрипции : теория и практика переложений музыкальных произведений для баяна / Ф.Р. Липс. – Курган : Мир Нот, 1999. – 96 с.

## **Тема 6. Чтение аккомпанемента с листа**

### **6.1 Вопросы для коллективного обсуждения**

1. В чем заключается специфика чтения нот с листа в сольной практике и в процессе исполнения аккомпанементов?
2. Какие приемы упрощения нотного текста в процессе чтения аккомпанемента с листа Вы знаете?

3. Какие упражнения для развития навыка чтения аккомпанемента с листа на Ваш взгляд являются наиболее продуктивными?

4. Какие типичные ошибки допускают аккомпаниаторы при чтении нот с листа?

### **6.2 Задания для самостоятельной работы**

Читать с листа аккомпанирующие партии из сборников:

1. Буратино : песенник для детей. – СПб. : Композитор, 1999. – Вып. 1.– 24 с.

2. Хрестоматия по аккомпаниаторской практике [Ноты] : баян, аккордеона / сост. Б. Егоров, Г. Ледокимов. – М. : Музыка, 1991. – 141 с.

3. Захараў, У.І. Вакальныя творы ў суправаджэнні гітары : дапаможнік / У. Захараў. – Гродна : ГрДУ імя Я. Купалы, 2015. – 19 с.

### **6.3 Литература**

1. Шахов, Г.И. Игра по слуху, чтение с листа и транспонирование (баян, аккордеон) : учеб. пособие / Г.И. Шахов. – М. : ВЛАДОС, 2004. – 224 с.

2. Буратино : песенник для детей. – СПб. : Композитор, 1999. – Вып. 1.– 24 с.

3. Хрестоматия по аккомпаниаторской практике [Ноты] : баян, аккордеона / сост. Б. Егоров, Г. Ледокимов. – М. : Музыка, 1991. – 141 с.

4. Захараў, У.І. Вакальныя творы ў суправаджэнні гітары : дапаможнік / У. Захараў. – Гродна : ГрДУ імя Я. Купалы, 2015. – 19 с.

5. Музыкальное сопровождение школьно-песенного репертуар (баян, аккордеон) : практ. пособие для студентов : в 4 кн. ; сост.: Е.Н. Авдей, В.Г. Полулех, Т.В. Райченко. – Барановичи : РИО БарГУ, 2013. – Кн. 2. – 32 с.

## **Тема 7. Транспонирование и модуляции в аккомпанементах**

### **7.1 Вопросы для коллективного обсуждения**

1. Какие музыкальные способности развиваются в процессе транспонирования аккомпанемента и почему?

2. Какие способы транспонирования наиболее приемлемы для народно-инструментальной аккомпаниаторской практики?

3. Почему модуляция является художественным приемом аранжировки аккомпанемента?

### **7.2 Задания для самостоятельной работы**

Подготовить аккомпанемент народной песни или танца на выбор в транспорте и с использованием модуляций.

### **7.3 Литература**

1. Шахов, Г.И. Игра по слуху, чтение с листа и транспонирование (баян, аккордеон) : учеб. пособие / Г.И. Шахов. – М. : ВЛАДОС, 2004. – 224 с.
2. Буратино : песенник для детей. – СПб. : Композитор, 1999. – Вып. 1.– 24 с.
3. Хрестоматия по аккомпаниаторской практике [Ноты] : баян, аккордеона / сост. Б. Егоров, Г. Ледокимов. – М. : Музыка, 1991. – 141 с.
4. Захараў, У.І. Вакальныя творы ў суправаджэнні гітары : дапаможнік / У. Захараў. – Гродна : ГрДУ імя Я. Купалы, 2015. – 19 с.
5. Музыкальное сопровождение школьно-песенного репертуар (баян, аккордеон) : практ. пособие для студентов : в 4 кн. ; сост. Е. Н. Авдей, В. Г. Полулех, Т. В. Райченок. – Барановичи : РИО БарГУ, 2013. – Кн. 2. – 32 с.

## **Тема 8. Подбор аккомпанемента по слуху и его аранжировка**

### **8.1 Вопросы для коллективного обсуждения**

1. Какое значение имеет навык подбора аккомпанемента по слуху для совершенствования аккомпаниаторского мастерства?
2. Какие элементы включает в себя план произведения, использующийся для подбора аккомпанемента по слуху?
3. По каким критериям происходит фактурное оформление партии сопровождения?
4. Что включает в себя композиционный план аранжировки вокального аккомпанемента?

### **8.2 Задания для самостоятельной работы**

Подобрать по слуху аккомпанемент к двум белорусским народным песням из списка.

1. Ехаў Ясь на кані
2. Ох, і сеяла Ульяніца лянок
3. Купалінка
4. Скрыпяць мае лапці
5. Цячэ вада ў ярок

### **8.3 Литература**

1. Астахов, А. П. Всего лишь несколько аккордов: Подбор по слуху аккомпанемента / А. П. Астахов. – Минск : Беларусь, 1996. – 62 с.
- Шахов, Г.И. Игра по слуху, чтение с листа и транспонирование (баян, аккордеон) : учеб. пособие / Г.И. Шахов. – М. : ВЛАДОС, 2004. – 224 с.
2. Буратино : песенник для детей. – СПб. : Композитор, 1999. – Вып. 1.– 24 с.

3. Парнес, Д.Г. Самоучитель аккомпанемента по слуху на фортепиано и шестиструнной гитаре. Русская песня / Д.Г. Парнес, С.Е. Оськина. – М. : АСТ, 2004. – 243 с.

3. Хрестоматия по аккомпаниаторской практике [Ноты] : баян, аккордеона / сост. Б. Егоров, Г. Ледокимов. – М. : Музыка, 1991. – 141 с.

4. Глубоченко, В.М. Методика обучения музыкальной импровизации : метод. пособие / В.М. Глубоченко. – Минск : Институт культуры Беларуси, 2014. – 151 с.

5. Захараў, У.І. Вакальныя творы ў суправаджэнні гітары : дапаможнік / У. Захараў. – Гродна : ГрДУ імя Я. Купалы, 2015. – 19 с.

6. Музыкальное сопровождение школьно-песенного репертуар (баян, аккордеон) : практ. пособие для студентов : в 4 кн. ; сост.: Е. Н. Авдей, В. Г. Полулех, Т. В. Райченко. – Барановичи : РИО БарГУ, 2013. – Кн. 2. – 32 с.

## **Тема 9. Специфика аккомпаниаторской работы с солистами-вокалистами**

### **9.1 Вопросы для коллективного обсуждения**

1. Какую функциональную нагрузку несет литературный текст в аккомпанементах вокальных произведений?

2. Как определить динамический диапазон в вокальных аккомпанементах, цезуры, моменты смены дыхания, кульминации?

3. В чем заключаются особенности певческого дыхания, работа над точностью интонации и протяженностью гласных в работе с солистами-вокалистами?

### **9.2 Задания для самостоятельной работы**

1. Подготовить для исполнения под собственный аккомпанемент одну песню (по заданию преподавателя).

2. Разучить аккомпанирующие партии двух разнохарактерных вокальных произведений.

### **9.3 Литература**

1. Буратино : песенник для детей. – СПб. : Композитор, 1999. – Вып. 1. – 24 с.

2. Захараў, У.І. Вакальныя творы ў суправаджэнні гітары : дапаможнік / У. Захараў. – Гродна : ГрДУ імя Я. Купалы, 2015. – 19 с.

3. Музыкальное сопровождение школьно-песенного репертуар (баян, аккордеон) : практ. пособие для студентов : в 4 кн. ; сост.: Е. Н. Авдей, В. Г. Полулех, Т.В. Райченко. – Барановичи : РИО БарГУ, 2013. – Кн. 2. – 32 с.

4. Пойте с нами : учеб. пособие ; [сост. Н. В. Никольская]. – СПб. : Композитор, 2002. – Вып. 1.– 63 с.

5. Пойте с нами : учеб. пособие ; [сост. Н. В. Никольская]. – СПб. : Композитор, 2002. – Вып. 2.– 55 с.

6. Белькевич, С.О. Романсы А. Богатырева в концертмейстерском классе вуза (вопросы трактовки, исполнительские рекомендации) : лекции для слушателей факультета повышения квалификации и переподготовки Белорусской государственной академии музыки / С.О. Белькевич. – Минск : Белорусская государственная академия музыки, 2014. – 88 с.

7. Галаўнёў, М.Р. Кветкі Беларусі : зборнік песень / М.Р. Галаўнёў . – Мінск : Чатыры чвэрці, 2015. – 119 с.

8. Беларуская вакальная музыка XIX-XX стагоддзяў (рамантызм) : творы для тэнара ў суправаджэнні фартэпіяна : [рэпертуарны зборнік для студэнтаў ВДУ культуры і мастацтва па спецыяльнасцях «сольныя спевы», «канцэртна- камерныя спевы», «канцэртмайстарскае майстэрства»]. Сшытак 2. Рамансы і песні / Беларуская дзяржаўная акадэмія музыкі [аўт.-ўклад. Г. Каржанеўская, В. Скоробагатаў ; муз. рэд. Г. Каржанеўская]. – Мінск : Беларуская дзяржаўная акадэмія музыкі, 2015. – 112 с.

9. Играет лауреат Всероссийского конкурса Камерный русский оркестр Челябинской государственной академии культуры и искусств [Ноты] : [произведения для голоса и камерного оркестра русских народных инструментов]. Вып. 2 / Челябинская государственная академия культуры и искусств ; [музык. ред., сост. В. И. Лавришин]. – [Партитура]. – Челябинск : [б. и.], 2005. – 42 с.

## **Тема 10. Специфика аккомпаниаторской работы с солистами-инструменталистами**

### **10.1 Вопросы для коллективного обсуждения**

1. Почему важно знать особенности нотации сольных партий для различных инструментов?

2. В чем заключается проблема звукового соотношения в солирующей и аккомпанирующей партиях?

3. Как соотносятся в аккомпаниаторской работе с солистами-инструменталистами сочетание чуткости аккомпаниатора с дирижерской инициативой?

## 10.2 Задания для самостоятельной работы

1. Подготовить для исполнения с иллюстратором одно инструментальное произведение (по заданию преподавателя).
2. Разучить аккомпанирующие партии двух разнохарактерных инструментальных произведений.

## 10.3 Литература

1. Андриенко, О.В. Учебно-педагогический репертуар цимбалиста [Ноты] : хрестоматия для студентов вузов, обучающихся по специальности 1-03 01 07 «Музыкальное искусство, ритмика и хореография» / О.В. Андриенко ; [под ред. Р. В. Подойницыной]. – Минск : [б. и.], 2015. – 131 с.
2. Забелова, И.А. Домра. Для самых маленьких и старше [Ноты] : учебно-методические материалы / И.А. Забелова. – Могилев : МГУ им. А. А. Кулешова, 2016. – 74 с.
3. Хрестоматия по аккомпаниаторской практике [Ноты] : баян, аккордеона / сост. Б. Егоров, Г. Ледокимов. – М. : Музыка, 1991. – 141 с.
4. Хрэстаматыя цымбаліста [Ноты] : Творы для беларускіх цымбалаў у складзе ансамбля I / [уклад. В. А. Прадзед]. – Мінск : Чатыры чвэрці, 2015. – 39 с.
5. Хрэстаматыя цымбаліста [Ноты] : Творы для беларускіх цымбалаў у складзе ансамбля II / [уклад. В. А. Прадзед]. – Мінск : Чатыры чвэрці, 2015. – 39 с.

### 3.2 Методические рекомендации преподавателям

УМК содержит требования к формированию академических, социально-личностных и профессиональных компетенций, а также примерные программы выступлений, рекомендуемые для исполнения на контрольных уроках и зачете. Программные требования включают учебный материал оптимальный по объему и степени сложности, необходимый для исполнительской подготовки студентов.

Предлагаемые репертуарные списки являются примерными, предполагают дополнение, варьирование со стороны преподавателей в соответствии с их методическими установками, а также с возможностями и способностями конкретного студента. В работе со студентами используется основная форма учебной работы – практические занятия в форме репетиций, который проводятся в группах, сформированных исходя из базового музыкального инструмента студентов (баян-аккордеон, струнные грифовые инструменты; цимбалы). Содержание практических занятий зависит от конкретных творческих задач и должно включать в себя совместную работу преподавателя и студентов над музыкальным материалом, проверку самостоятельной работы по изучению музыкального материала аккомпанементов, созданию их переложений и аранжировок, рекомендации по проведению дальнейшей самостоятельной работы с целью достижения наилучших результатов в освоении содержания учебной дисциплины.

В работе со студентами необходимо придерживаться основных принципов обучения: последовательности, постепенности, доступности, наглядности в изучении предмета. В числе эффективных педагогических методик и технологий, способствующих вовлечению студентов в поиск и управление знаниями, приобретению опыта самостоятельных занятий, следует выделить: технологию проблемно-модульного обучения, коммуникативные технологии. В процессе обучения нужно учитывать индивидуальные особенности студента, степень его музыкальных способностей и уровень его подготовки на данном этапе. Работа в классе должна сочетать словесное объяснение материала с показом на инструменте фрагментов изучаемого музыкального произведения. Преподаватель должен вести постоянную работу над качеством звука, развитием чувства ритма, средствами исполнительской выразительности.

Работа со студентами включает:

- расширение профессионального кругозора (изучение историко-теоретического материала, музыкальной терминологии и аудиовизуальных документов, посещение концертов);
- решение технических учебных задач (координация исполнительского аппарата, наработка аппликатурных и позиционных навыков);
- работу над приемами звукоизвлечения;
- работу над созданием художественно-образной сферы музыкальных произведений (фразировка, динамика, агогика);
- выполнение заданий для самостоятельной контролируемой работы;
- постижение принципов оптимально продуктивной самостоятельной работы.

Работу на занятиях по учебной дисциплине «Аккомпаниаторское мастерство» можно условно разделить на пять этапов. *Первый этап.* Задачей первого этапа является изучение историко-теоретических основ аккомпаниаторского мастерства, что обусловит усвоение студентом его элементов, функций и типов аккомпанемента, основных этапов организации рабочего процесса музыканта-аккомпаниатора и их задач, исполнительских и выразительных возможностей народных инструментов в аккомпаниаторской деятельности, основ переложения фортепианного аккомпанемента для народных инструментов.

*Второй этап.* Задачей этого этапа является создание музыкально-слуховых представлений при зрительном прочтении нотного текста произведения. В данном ракурсе музыкальность выступает как сложная система, включающая в себя взаимодействие музыкального слуха, музыкальной памяти, эмоционально-волевых качеств исполнителя, музыкального мышления и воображения, метроритмического чувства, изучение и переосмысление поэтического текста.

*Третий этап* включает в себя индивидуальную работу над партией аккомпанемента. На данном этапе необходимо научить студента применять полученные теоретические знания в практической аккомпаниаторской деятельности и адаптировать их к конкретным условиям производственной ситуации, а также создавать переложения и аранжировки аккомпанемента. Третий этап нацелен на формирование и развитие у студентов навыков чтения аккомпанемента с листа, транспонирования аккомпанемента и его подбора по слуху. Индивидуальная работа над партией аккомпанемента включает в себя разучивание и адаптацию сопровождающей партии, отработку технических трудностей, подбор удобной аппликатуры; соединение поэтического текста, слова и звука, выразительность динамики, точную фразировку и пр.

*Четвертый этап* представляет собой работу с солистом. Данный этап предполагает безупречное владение партией сопровождения, совмещение музыкально-исполнительских действий, наличие интуиции, знание партии партнера, «отход» аккомпаниатора на второй план по отношению к вокалисту или инструменталисту. Важную роль играет быстрая реакция, включающая умение слушать партнера при совместном музицировании. Задачи данного этапа – дать студенту знания о специфике аккомпаниаторской работы с солистами и художественными коллективами, научить организовывать творческую деятельность музыканта-аккомпаниатора, научить аккомпанировать солистам – вокалистам и инструменталистам.

Задачей *пятого этапа* является создание музыкально-художественного образа на основе совместной трактовки произведения. Данный этап работы ориентирован на развитие у студентов способности к обобщению исполнительского опыта и использованию его в аккомпаниаторской практике, а также на воспитание творческого отношения к исполнению партии аккомпанемента в соответствии с принципами ансамблевого музицирования. Следует подчеркнуть, что важнейшим фактором, способствующим правильной организации учебного процесса и успешному развитию музыкально-исполнительских данных студентов, является продуманный подбор художественного музыкального материала. Для расширения музыкального кругозора студента необходимо использовать произведения различных жанров и направлений – народную, академическую и эстрадную музыку. Важно сочетать изучение относительно сложных произведений, включающих в себя новые, более трудные технические приемы и исполнительские задачи, с прохождением легких пьес, доступных для быстрого разучивания, закрепляющих усвоенные навыки и доставляющие удовольствие в процессе музицирования. Очень полезной и продуктивной является работа в аккомпанирующих ансамблях малых форм, при этом желательно, чтобы в коллективе был лидирующий исполнитель, на мастерство которого могли бы ориентироваться остальные участники ансамбля. В процессе работы над вокальными произведениями рекомендуется использовать сочинения с одним видом легкой фактуры и лишь затем переходить к разучиванию произведений с сопровождением, сочетающим сразу несколько типов аккомпанемента.

Особую роль в создании мотивации к занятиям играют виды деятельности, способствующие творческому развитию студентов: чтение нот с листа, подбор по слуху, сочинение, простейшая импровизация. Творческая деятельность такого плана развивает музыкально-слуховые,

координационные, ритмические способности студента, в конечном итоге способствуя более свободному владению инструментом, а также умению быстро и грамотно изучать новый материал. Для формирования навыка *чтения с листа* следует выбирать произведения, доступные по трудности, интересные и разнообразные по содержанию, стилю и фактуре, а затем постепенно усложнять репертуар. Следует начинать обучение с однотипной фактуры, например, аккордовой и далее расширять умение читать мелодическую и смешанную фактуру. Произведения необходимо выбирать с более простым аккомпанементом, небольшие по объему, написанные в медленном темпе, с небольшим количеством знаков альтерации.

Важно обратить внимание на следующие компоненты чтения аккомпанемента с листа: опережение как умение видеть нотный текст вперед, опережая взглядом процесс игры; выработка навыков чтения аккомпанемента с листа во всем его стилевом и жанровом разнообразии; стилового соответствия исполнения (фразировка, звук, агогика и другие выразительные средства). Для выработки навыка осмысленного чтения аккомпанемента с листа необходимо быстро охватить взглядом весь нотный текст, выделив существенное и отбросив менее важное, понять деление на фразы, периоды, части, а затем упростить фактуру.

Особое внимание следует уделять развитию навыков *транспонирования*. В качестве материала для транспонирования рекомендуются несложные аккомпанементы, как вокальные, так и инструментальные. Студент должен уметь представить звучание произведения в новой тональности. Для формирования навыков транспонирования рекомендуется следующая последовательность: сначала на интервал малой секунды, затем на интервал большой секунды, терции. При транспонировании на полутон достаточно представить мысленно другие ключевые знаки и внести поправку в случайные знаки. При транспонировании на другие интервалы обозначения на нотном стане не соответствуют реальному звучанию. Здесь решающее значение приобретает внутренний слух, осознание функциональных связей гармонического сопровождения и т.д. Успех транспонирования во многом зависит от степени развитости взаимосвязи слуховых представлений и игровых движений, активности музыкального мышления, ориентации в тональностях.

Необходимо развивать навыки *подбора по слуху*, а также знакомиться с приемами обработки музыкального материала, в частности, народных мелодий и популярных песен. На начальном этапе эта задача ограничивается подбором по слуху мелодий несложной фактуры и гармонизации. Далее студент приступает к обработке музыкального материала, созданию развитой

партии аккомпанеента. Для этого следует сделать анализ данной мелодии, определить характер и жанр, выбрать соответствующий тип фактуры, решить вопрос гармонизации. Необходимо широкое ознакомление с лучшими образцами вокального искусства, обработок народных песен.

Будущему аккомпаниатору необходимо уметь делать *переложения* для своего инструмента. В течение всего периода освоения учебной дисциплины студент под руководством преподавателя должен осваивать приемы переложения, а к концу курса самостоятельно делать переложения заданных произведений. Музыкальный материал, используемый в этих целях, должен быть подобран с таким расчетом, чтобы каждое произведение знакомило студента с одним или несколькими приемами переложения. Музыкально-художественный и структурный анализ оригинала аккомпанеента – обязательный прием в выборе интерпретации переложения.

План анализа:

- определение жанровой основы сочинения;
- характеристика композиции произведения; - определение принципов развития формы (повтор, разработка, контраст);
- особенности фразировки и характерные черты интонационного развития мелодий;
- выявление смысловых и кульминационных акцентов поэтического текста и мелодии;
- виды фактуры;
- художественно-образная роль вступления, заключения, связок.

Одной из важных задач учебной дисциплины «Аккомпаниаторское мастерство» является накопление репертуара, необходимого для дальнейшей профессиональной деятельности студента. Подобренный преподавателем репертуар должен включать:

- новые произведения для изучения;
- произведения для повторения (с целью накопления пройденного и усвоенного музыкального материала);
- произведения для самостоятельного изучения;
- произведения для эскизного изучения;
- произведения для творческих видов деятельности.

При выборе репертуара для аккомпанеента на народных инструментах следует учитывать возможность сочетания с другими инструментами. Например, баян и аккордеон хорошо сочетаются с любым струнным и деревянным духовым инструментом, поэтому выбор репертуара практически не ограничен. Гитара хорошо сочетается с домрой, может использоваться с флейтой, скрипкой, кларнетом. В этом случае

рекомендуется использовать старинные камерные произведения, написанные в сопровождении лютни. Балалайка органично вписывается в практику аккомпанирования народным песням. В то же время, домра и цимбалы как аккомпанирующие инструменты имеют свою специфику и, как правило, используются в составе однородных и смешанных аккомпанирующих составов. Здесь на первый план выходит проблема тембровых сочетаний солирующих и аккомпанирующих народных инструментов, что должно учитываться в создании партитур аккомпанементов.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

### 3.3 Методические рекомендации по организации самостоятельной работы студентов

Самостоятельная работа по курсу «Аккомпаниаторское мастерство» включает в себя изучение музыкального материала аккомпанементов, создание аранжировок и переложений партии сопровождения, репетиции с солистами, концертные выступления. Систематизировать данную работу можно путем методического анализа, изучения изданий из перечня основной и дополнительной литературы, хрестоматий и репертуарных сборников. Благоприятно на качестве самостоятельной подготовки студентов скажется просмотр и анализ аудиовизуальных документов, посещение и участие в концертных и конкурсно-фестивальных мероприятиях.

Работа по учебной дисциплине «Аккомпаниаторское мастерство» включает в себя:

- разбор музыкального произведения – самостоятельный или с помощью преподавателя;
- выучивание (не наизусть) партии сопровождения;
- выявление технических трудностей в аккомпанементе;
- создание музыкально-художественного образа в ансамбле.

Начальный этап работы – это прочтение нотного текста с помощью внутреннего слуха, т.е. зрительный обзор, помогающий установить тональный план, фактуру изложения аккомпанемента, размер, темп, музыкальную форму, диапазон вокальной партии. Такой анализ дает возможность осознать смысл произведения и отметить особенности нотного и литературного текста. Знакомство с творчеством композитора и историей создания музыкального сочинения способствует пониманию стиля и жанра изучаемого произведения. Очень важно выполнять все указания автора относительно динамических нюансов, темпов, цезур и прочих обозначений.

Работа над вокальным произведением имеет свои особенности, так как его содержание раскрывается не только через музыку, но и через поэтическое слово. При изучении вокального произведения необходимо прежде всего осмысленное и по возможности эмоциональное прочтение текста, что помогает раскрытию художественной задачи. Студент должен уметь проинтонировать мелодию с текстом, определить ее характер, диапазон, найти кульминационные моменты, цезуры, смены дыхания. При изучении аккомпанемента студент должен определить ладовые особенности, типы фактуры, установить их зависимость от развития вокальной партии, определить художественные и технические задачи. При работе с певцом

аккомпаниатор должен знать характерную для данного голоса тесситуру, особенности певческого дыхания и артикуляции, определить динамический диапазон произведения, цезуры, моменты смены дыхания, кульминации.

Существует определенный алгоритм при самостоятельной работе по изучению вокальных аккомпанементов:

1. Ознакомительный визуальный анализ:

- название песни, авторы слов и музыки;
- обозначение характера и темпа исполнения;
- выразительное прочтение литературного текста песни (осознание содержания, характера исполнения).

2. Определение музыкального стиля:

- песенная классика (И. Дунаевский, А. Пахмутова, А. Новиков и др.);
- песни с использованием джазовой стилистики;
- обработки народных песен.

3. Визуальный анализ нотного текста:

- ключи, знаки альтерации при ключе, тональность;
- размер, ритмические особенности изложения партии аккомпанемента и вокальной мелодии;
- расположение нотного текста по регистрам инструмента, фактура изложения музыкального материала;
- рисунок вокальной мелодии, дублируется ли мелодия в аккомпанементе;
- обозначения повторов и другие авторские и редакторские указания в записи данного нотного текста.
- форма песни и особенности изложения музыкального материала в соответствии с формой.

4. Работа над изучением мелодии песни:

- сольфеджирование с тактированием;
- осознание метрической структуры, проработка ритмического рисунка;
- осознание ритмических трудностей для детей и определение способов их преодоления;
- исполнение мелодии со словами всех;
- работа над фразировкой, определение моментов для взятия дыхания.

5. Работа над аккомпанементом:

- чтение с листа целиком;
- анализ музыкального материала аккомпанемента (ладово-гармонический строй, фактура изложения, интонационно-ритмический ансамбль с мелодией);
- техническая работа над аккомпанементом (выбор аппликатуры, осознание штрихов, нюансы, выбор темпа исполнения);

– определение образно-эмоционального содержания.

Если исполнение аккомпанеента вызывает большие технические затруднения, возможно упрощение фактуры аккомпанеента. Если мелодия не дублируется в аккомпанеенте, то рекомендуется создать рабочий вариант сопровождения для первоначального разучивания песни, совместив мелодию с аккомпанеентом. Способы совмещения могут быть различными, но, так же, как и при упрощении, необходимо сохранить детали фактуры, подчёркивающие образно-эмоциональное содержание песни.

6. Работа над технической уверенностью исполнения аккомпанеента. Выявление смысловой роли вступления, заключения, определение кульминации развития, динамического плана.

7. Работа над ансамблем голоса и аккомпанеента при исполнении. Выстраивание образного исполнительского плана песни.

8. Яркое артистичное исполнение песни, подчеркивание выразительных моментов вокальной партии и аккомпанеента.

При работе над инструментальными аккомпанеентами алгоритм в целом схожий, однако необходимым условием совершенствования аккомпаниаторского мастерства является знание особенностей нотации сольных партий для различных инструментов, а также обозначения штрихов и приемов игры.

### 3.4 Репертуарный список

#### 3.4.1 Вокальные аккомпанементы

1. Дунаевский М., сл. Л. Дербенева. Городские цветы // Наедине со всеми : репертуарный сборник. – М. : Профиздат, 1989. – С. 105.
2. Дунаевский И., сл. М. Исаковского. Ой, цветет калина // Я люблю тебя, жизнь : репертуарный сборник. – М : Музыка, 1988. – С. 46.
3. Муз. народная, сл. М. Лермонтова. Бородино // Я люблю тебя, жизнь : репертуарный сборник. – М : Музыка, 1988. – С. 63.
4. Муз. народная, сл. И. Козлова. Вечерний звон // Я люблю тебя, жизнь : репертуарный сборник. – М : Музыка, 1988. – С. 67.
5. Радыгин Е., сл. М. Пилипенко. Уральская рябинушка // Я люблю тебя, жизнь : репертуарный сборник. – М : Музыка, 1988. – С. 58.
6. Фрадкин М., сл. Н. Рыленкова. Ходит по полю девчонка // Я люблю тебя, жизнь : репертуарный сборник. – М : Музыка, 1988. – С. 47.
7. Обр. Захарченко В.Г. Йихалы казаченькы // Поет кубанский казачий хор : репертуарный сборник. – Краснодар : «ЭДВИ», 2002. – С. 131.
8. Обр. Захарченко В.Г. По-над лугом шлях-дориженька // Поет кубанский казачий хор : репертуарный сборник. – Краснодар : «ЭДВИ», 2002. – С. 134.
9. Обр. Захарченко В.Г. Ходэ сорока // Поет кубанский казачий хор : репертуарный сборник. – Краснодар : «ЭДВИ», 2002. – С. 142.
10. Обр. Захарченко В.Г. Ой, на нэби тучи набігають // Поет кубанский казачий хор : репертуарный сборник. – Краснодар : «ЭДВИ», 2002. – С. 156.
11. Апр. Наско М. Там, дзе Неман плыве // А. Шыдлоускі. Ляці наша песня : рэп. зборнік. – Мн. : Беларусь, 1990. – С. 24.
12. Апр. М. Сіраты Сонца яснае узышло // А. Шыдлоускі. Ляці наша песня : рэп. зборнік. – Мн. : Беларусь, 1990. – С. 4.
13. Алоўнікаў У., сл. А. Бачылы. Радзіма, мая дарагая // Сто песень беларускіх кампазітараў : рэп. зборнік. – Мн. : Беларусь, 2002. – С. 4.
14. Алоўнікаў У., сл. А. Русака. Лясная песня // Сто песень беларускіх кампазітараў : рэп. зборнік. – Мн. : Беларусь, 2002. – С. 8.
15. Алоўнікаў У., сл. Я. Панкевіча. Песня о Минске // Сто песень беларускіх кампазітараў : рэп. зборнік. – Мн. : Беларусь, 2002. – С. 10.
16. Буднік У., сл. І. Скурко. Водар чаромхі // Сто песень беларускіх кампазітараў : рэп. зборнік. – Мн. : Беларусь, 2002. – С. 21.
17. Бутвілоўскі Р., сл. Э. Валасевіча. Мінчаначка-вясняначка // Сто песень беларускіх кампазітараў : рэп. зборнік. – Мн. : Беларусь, 2002. – С. 25.

18. Вагнер Г., сл. А. Русака. Ціхі вечар // Сто песень беларускіх кампазітараў : рэп. зборнік. – Мн. : Беларусь, 2002. – С. 29.
19. Войцкі В., сл. С. Панізніка. Сповідзь // Сто песень беларускіх кампазітараў : рэп. зборнік. – Мн. : Беларусь, 2002. – С. 31.
20. Глебаў Я., сл. У. Карызны. Хаджу сунічнымі барамі // Сто песень беларускіх кампазітараў : рэп. зборнік. – Мн. : Беларусь, 2002. – С. 40.
21. Зарыцкі Э., сл. Н. Гілевіча. Палыновая ростань // Сто песень беларускіх кампазітараў : рэп. зборнік. – Мн. : Беларусь, 2002. – С. 50.
22. Захлеўны Л., сл. С. Залеўскага. Радзіма мая // Сто песень беларускіх кампазітараў : рэп. зборнік. – Мн. : Беларусь, 2002. – С. 59.
23. Захлеўны Л., сл. У. Карызны. Зорачка мая // Сто песень беларускіх кампазітараў : рэп. зборнік. – Мн. : Беларусь, 2002. – С. 69.
24. Іваноў У., сл. У. Някляева. Гуляць, дык гуляць // Сто песень беларускіх кампазітараў : рэп. зборнік. – Мн. : Беларусь, 2002. – С. 73.
25. Лучанок І., сл. А. Ставера. Жураўлі на Палессе ляцяць // Сто песень беларускіх кампазітараў : рэп. зборнік. – Мн. : Беларусь, 2002. – С. 92.
26. Любан І., сл. А. Русака. Бывайце здаровы // Сто песень беларускіх кампазітараў : рэп. зборнік. – Мн. : Беларусь, 2002. – С. 116.
27. Гурилев А. Колокольчик // Хрестоматия по аккомпаниаторской практике [Ноты] : баян, аккордеона / сост. Б. Егоров, Г. Ледокимов. – М. : Музыка, 1991. – С. 75.
28. Булахов П. Нет, не люблю я вас! // Хрестоматия по аккомпаниаторской практике [Ноты] : баян, аккордеона / сост. Б. Егоров, Г. Ледокимов. – М. : Музыка, 1991. – С. 78.
29. Гурилев А. Я говорил при расставаньи... // Хрестоматия по аккомпаниаторской практике [Ноты] : баян, аккордеона / сост. Б. Егоров, Г. Ледокимов. – М. : Музыка, 1991. – С. 80.
30. Варламов А. Горные вершины // Хрестоматия по аккомпаниаторской практике [Ноты] : баян, аккордеона / сост. Б. Егоров, Г. Ледокимов. – М. : Музыка, 1991. – С. 90.

#### **3.4.2 Инструментальные аккомпанементы**

1. Блинов Ю. Колыбельная // Хрестоматия по аккомпаниаторской практике [Ноты] : баян, аккордеона / сост. Б. Егоров, Г. Ледокимов. – М. : Музыка, 1991. – С. 8.
2. Андреев А. Вальс Искорки // Хрестоматия по аккомпаниаторской практике [Ноты] : баян, аккордеона / сост. Б. Егоров, Г. Ледокимов. – М. : Музыка, 1991. – С. 21.

3. Гайдн Й. Менуэт // Хрестоматия по аккомпаниаторской практике [Ноты] : баян, аккордеона / сост. Б. Егоров, Г. Ледокимов. – М. : Музыка, 1991. – С. 23.
4. Глинка М. Андалузский танец // Хрестоматия по аккомпаниаторской практике [Ноты] : баян, аккордеона / сост. Б. Егоров, Г. Ледокимов. – М. : Музыка, 1991. – С. 18.
5. Камалдинов Г. Плясовая // Хрестоматия по аккомпаниаторской практике [Ноты] : баян, аккордеона / сост. Б. Егоров, Г. Ледокимов. – М. : Музыка, 1991. – С. 10.
6. Корелли А. Гавот // Хрестоматия по аккомпаниаторской практике [Ноты] : баян, аккордеона / сост. Б. Егоров, Г. Ледокимов. – М. : Музыка, 1991. – С. 25.
7. Аренский А. Журавель // Хрестоматия по аккомпаниаторской практике [Ноты] : баян, аккордеона / сост. Б. Егоров, Г. Ледокимов. – М. : Музыка, 1991. – С. 40.
8. Варламов А. Что ты рано, травушка // Хрестоматия по аккомпаниаторской практике [Ноты] : баян, аккордеона / сост. Б. Егоров, Г. Ледокимов. – М. : Музыка, 1991. – С. 44.
9. Захаров В. Колхозная полька // Хрестоматия по аккомпаниаторской практике [Ноты] : баян, аккордеона / сост. Б. Егоров, Г. Ледокимов. – М. : Музыка, 1991. – С. 55.
10. Корелли А. Сарабанда // Хрестоматия по аккомпаниаторской практике [Ноты] : баян, аккордеона / сост. Б. Егоров, Г. Ледокимов. – М. : Музыка, 1991. – С. 45.
11. Рамо Ж.-Ф. Менуэт // Хрестоматия по аккомпаниаторской практике [Ноты] : баян, аккордеона / сост. Б. Егоров, Г. Ледокимов. – М. : Музыка, 1991. – С. 31.
12. Русская народная песня «Как ходил, гулял Ванюша», обр. С. Фурмина // Хрестоматия по аккомпаниаторской практике [Ноты] : баян, аккордеона / сост. Б. Егоров, Г. Ледокимов. – М. : Музыка, 1991. – С. 28.
13. Украинская народная песня «Ой, пушу я кониченька», обр. В. Золотарева // Хрестоматия по аккомпаниаторской практике [Ноты] : баян, аккордеона / сост. Б. Егоров, Г. Ледокимов. – М. : Музыка, 1991. – С. 31.
14. Аверкин А. Романтический вальс // Аверкин А.П. Концертные пьесы для балалайки. – М. : Музыка, 1979.
15. Аверкин А. Юмореска // Аверкин А.П. Концертные пьесы для балалайки. – М. : Музыка, 1979.
16. Авксентьев Е. Концертная пьеса // Концертные пьесы и обработки для балалайки и баяна / Сост. О.Н. Глухов и В.Г. Азов. – М. : Музыка, 1991.

18. Азов В. Концертная фантазия на темы военных песен // Концертные пьесы и обработки для балалайки и баяна / Сост. О.Н. Глухов и В.Г. Азов. – М. : Музыка, 1991.
19. Алябьев А. Соловей // Пять пьес: Для балалайки / Сост. А. Илюхин. – М., 1952.
20. Андреев В. Вальс «Грезы» // Пьесы, народные песни и танцы для балалайки с баяном / Сост. П.П. Лондонов. – М. : Сов. композитор, 1961.
21. Андреев В. Испанский танец // Андреев В.В. Пьесы / Сост. А. Лачинов, И. Бекназаров. – М., 1955.
22. Брамс И. Венгерский танец №5 // Концертные обработки и переложения для балалайки и баяна / Сост. О.Н. Глухов и В.Г. Азов. – М. : Музыка, 1972.
23. Гендель Г. Пассакалья // Осипов Н.П. Обработки и переложения для балалайки и фортепиано. – М., 1960. – Вып.2.
24. Григ Э. Песня Сольвейг // Репертуар домристы. – М. : Музыка, 1975. – Вып.11.
25. Динику Г. Мартовский хоровод // Шишаков Ю. Воронежские акварели. – М., 1969.
26. Иванов В. Песня // Репертуар домристы. – М. : Музыка, 1977. – Вып.13.
27. Цыганков А. Кубинская народная песня «Голубка» // Репертуар домристы. – М. : Музыка, 1981. – Вып.18.
28. Цыганков А. Вариация на тему русской Народной песни «Травушка-Муравушка» // Играет Александр Цыганков : репертуарный сборник. – М. Музыка, 1979.
29. Цыганков А. Интродукция и чардаш // Играет Александр Цыганков : репертуарный сборник. – М. Музыка, 1979.
30. Шишаков Ю. Вариации // Пьесы для трехструнной домры с фортепиано / Сост. А.Б. Поздников. – М. : Сов. композитор, 1961.

#### **3.4.2 Аккомпанементы для танцев**

1. Русская народная пляска «Барыня» // Я люблю тебя, жизнь. – М. : Музыка, 1988. – С. 104.
2. Дрейзен Е. «Березка», вальс // Я люблю тебя, жизнь. – М. : Музыка, 1988. – С. 96.
3. «Цыганочка», цыганский народный танец // Я люблю тебя, жизнь. – М. : Музыка, 1988. – С. 107.
4. Сиголов В. Кадриль // Концерт в сельском клубе. – М. : Музыка, 1982. – Вып. 2. – С. 144.
5. Азов В. Русский шуточный танец // Концерт в сельском клубе. – М. : Музыка, 1982. – Вып. 2. – С. 147.

6. Украинская полька, обр. А. Салина // Концерт в сельском клубе. – М. : Музыка, 1982. – Вып. 2. – С. 155.
7. Корнев В., Лондонов П. Волжский хоровод // Концерт в сельском клубе. – М. : Музыка, 1984. Вып. 4. – С. 160.
8. Кузнецов Е. Скакалочка // Концерт в сельском клубе. – М. : Музыка, 1984. Вып. 4. – С. 163.
9. Карамышев Б. Русский лирический // Разрешите пригласить. – М. : Сов. композитор, 1976. – С. 33.
10. Карамышев Б. Сударушка // Разрешите пригласить. – М. : Сов. композитор, 1976. – С. 39.
11. Карамышев Б. Дагестаночка // Разрешите пригласить. – М. : Сов. композитор, 1976. – С. 55.
12. Глинка М. Полька // Баян играет на селе. – М.: Музыка, 1987. – С. 75.
13. Грибоедов А. Вальс // Баян играет на селе. – М.: Музыка, 1987. – С. 64.
14. Кабардинка // Я люблю тебя, жизнь. – М. : Музыка, 1988. – С. 103.
15. Матросский танец «Яблочко» // Я люблю тебя, жизнь. – М. : Музыка, 1988. – С. 105.
16. Молдовеняска // Я люблю тебя, жизнь. – М. : Музыка, 1988. – С. 106.
17. Полонский А. «Цветущий май», медленный фокстрот // Я люблю тебя, жизнь. – М. : Музыка, 1988. – С. 99.
18. Украинский народный танец «Гопак» // Я люблю тебя, жизнь. – М. : Музыка, 1988. – С. 103.
19. Цыганский народный танец «Цыганочка» // Я люблю тебя, жизнь. – М. : Музыка, 1988. – С. 106.
20. Агафонов О. «Первая весна», танго // В кругу друзей. – М. : Сов. композитор, 1984. – Вып. 3. – С. 65.
21. Агафонов О. «Вечерний Крым», быстрый фокстрот // В кругу друзей. – М. : Сов. композитор, 1984. – Вып. 3. – С. 67.
22. Иванович М. «Дунайские волны», вальс // В кругу друзей. – М. : Сов. композитор, 1984. – Вып. 3. – С. 64.

## 4. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

### 4.1 Задания для контролируемой самостоятельной работы студентов

В тематическом плане учебной дисциплины «Акомпаниаторское мастерство» предусмотрена контролируемая самостоятельная работа студентов по ряду тем, что ориентировано на формирование у студентов умения применять полученные теоретические знания в практической акомпаниаторской деятельности и адаптировать их к конкретным условиям производственной ситуации. Такая самостоятельная работа предусматривает выполнение творческих заданий, контроль которой осуществляется согласно учебно-методической карте учебной дисциплине на контрольном уроке или зачете.

#### **Тема 5. Переложение фортепианного акомпанемента**

Количество часов – 2.

Форма контроля знаний – контрольный урок.

К контрольному уроку студент должен подготовить переложение фортепианного вокального или инструментального акомпанемента в объеме не менее 40 тактов, выполненное самостоятельно без нотной фиксации. Студенты, обучающиеся игре на струнных народных инструментах (кроме гитары) могут готовить переложение коллективно, адаптируя его к возможностям акомпанирующего народно-инструментального коллектива. Акомпанемент исполняется по нотам оригинала. В отдельных случаях для акомпанирующих ансамблей допускается демонстрация переложения в виде MIDI-файла, воспроизводящего партитуру, созданную в нотном редакторе. Музыкальный материал выбирается студентами самостоятельно.

При выборе сочинения и подготовке переложения необходимо учитывать возможность адаптации фортепианной фактуры к техническим особенностям народных инструментов. Помимо исполнения акомпанемента каждый студент должен представить в устной форме музыкально-художественный и структурный анализ оригинала акомпанемента. План анализа: анализ композиции и жанрово-стилевых особенностей произведения; определение принципов развития формы и художественно-образной роли разделов; выявление смысловых и кульминационных акцентов поэтического текста и мелодии; виды фактуры.

## **Тема 6. Чтение аккомпанемента с листа**

Количество часов – 2.

Форма контроля знаний – контрольный урок.

На контрольном уроке студент должен прочитать с листа партию своего инструмента в вокальном или инструментальном аккомпанементе из списка предложенных преподавателем. Студенты, обучающиеся игре на струнных народных инструментах (кроме гитары), читают с листа партию своего инструмента в аккомпанементе, инструментованном для аккомпанирующего народно-инструментального коллектива. Допускается использование приемов упрощения нотного текста: преобразование или опускание подголосков и украшений; облегчение или перемещение аккордов; преобразование разложенных гармонических фигураций в основные гармонические функции; преобразование ритмически усложненных последовательностей в элементарную пульсацию.

## **Тема 8. Подбор аккомпанемента по слуху и его аранжировка**

Количество часов – 2.

Форма контроля знаний – контрольный урок.

К контрольному уроку студент должен подготовить аранжировку вокального или инструментального аккомпанемента на белорусскую народную тему в объеме не менее 40 тактов, выполненную самостоятельно. Студенты, обучающиеся игре на струнных народных инструментах (кроме гитары) готовят аранжировку инструментального аккомпанемента для своего базового инструмента и фортепиано (баяна, аккордеона). Аккомпанемент может исполняться как наизусть, так и по нотам. Музыкальный материал выбирается студентами самостоятельно.

## **Тема 9. Специфика аккомпаниаторской работы с солистами-вокалистами**

Количество часов – 2.

Форма контроля знаний – зачет.

К зачету студент должен самостоятельно подготовить вокальный аккомпанемент. Студенты, обучающиеся игре на струнных народных инструментах (кроме гитары) готовят аккомпанемент коллективно, адаптируя его к возможностям аккомпанирующего народно-инструментального коллектива. Аккомпанемент исполняется по нотам. Музыкальный материал выбирается студентами самостоятельно.

## **Тема 10. Специфика аккомпаниаторской работы с солистами-инструменталистами**

Количество часов – 2.

Форма контроля знаний – зачет.

К зачету студент должен самостоятельно подготовить инструментальный аккомпанемент. Студенты, обучающиеся игре на струнных народных инструментах (кроме гитары) готовят аккомпанемент коллективно, адаптируя его к возможностям аккомпанирующего народно-инструментального коллектива. Аккомпанемент исполняется по нотам. Музыкальный материал выбирается студентами самостоятельно.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

## 4.2 Репертуарные программные требования по освоению тем учебной дисциплины

В течение изучения учебной дисциплины «Аккомпаниаторское мастерство» студент должен выполнить задания по чтению нот с листа, транспонированию, подбору по слуху, а также освоить не менее 12 разнохарактерных произведений, в том числе:

- 5-6 вокальных аккомпанементов;
- 3-4 инструментальных аккомпанементов;
- 2 аккомпанементов, выученных самостоятельно;
- 1 переложение фортепианного аккомпанементов;
- 1 аранжировку аккомпанементов на белорусскую народную тему.

На зачете исполняется 4 аккомпанементов – 2 вокальных (1 из которых выучен самостоятельно), 2 инструментальных (1 из которых выучен самостоятельно).

### Примерные программы выступлений на зачете

#### **Вариант 1**

- Обр. Л. Рожковой. Белорусская народная песня «Ой, на горке каліна».
- А. Гурилев. Колокольчик.
- Г. Камалдинов. Плясовая.
- Обр. С. Фомина. Гусачок.

#### **Вариант 2**

- Обр. Н. Сироты. Белорусская народная песня «Ай, мой мілы рабацёшанька».
- П. Булахов. Нет, не люблю я вас!
- И. Жинович. Белорусские танцы.
- И.С.Бах Сицилиана из сюиты №2 для флейты и фортепиано.

#### **Вариант 3**

- М. Алешко. Былі ў мяне сваты.
- А. Гурилев. Я говорил при расставаньи...
- Ж.Ф. Рамо. Менуэт.
- Г. Ермоченков. Плач перепелки.

#### **Вариант 4**

- Обр. М. Беляевой. Ляцеў воран.
- А. Варламов. Горные вершины.
- Р. Шуман. Веселый крестьянин.
- А. Шалаев. Фантазия на тему русской народной песни «У зари-то, у зореньки».

### **4.3 Перечень рекомендуемых средств диагностики результатов учебной деятельности**

Основными формами обучения студентов по учебной дисциплине «Аккомпаниаторское мастерство» являются:

- занятия в форме репетиций, которые проводятся в группах, сформированных исходя из базового музыкального инструмента студентов (баян-аккордеон; струнные грифовые инструменты; цимбалы);
- самостоятельные занятия студентов по изучению музыкального материала аккомпанементов, созданию их переложений и аранжировок;
- концертное исполнение программы на контрольных уроках, академических концертах, зачете.

Контроль учебной деятельности студентов по учебной дисциплине «Аккомпаниаторское мастерство» осуществляется с помощью следующих форм диагностики:

- исполнение музыкальных произведений с солистами;
- обсуждение исполнения музыкального произведения на занятии;
- видеозапись исполнения музыкального произведения;
- анализ видеозаписи участниками;
- контрольный урок;
- зачет.

## 5. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ

**5.1 Учебная программа учреждения высшего образования по учебной дисциплине «Аkkомпаниаторское мастерство» для студентов, которые обучаются по специальности 1-18 01 01 Народное творчество (по направлениям), направлению специальности 1-18 01 01-02 Народное творчество (инструментальная музыка), специализации 1-18 01 01-02 01 Инструментальная музыка народная**

### ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Учебная дисциплина «Аkkомпаниаторское мастерство» является частью образовательного процесса подготовки специалиста в области народно-инструментального творчества.

Особенность аккомпаниаторской деятельности заключается в ее многомерности, предопределяющей необходимость решения разнообразных творческих задач, связанных с музыкальным исполнительством. Поэтому успешное освоение аккомпаниаторского искусства и его совершенствование возможно лишь в условиях комплексного прохождения и взаимодействия таких учебных дисциплин, как «Специнструмент», «Дополнительный народный инструмент», «Инструментальный ансамбль», «Камерный ансамбль», «Инструментоведение и инструментовка» и др.

*Цель* учебной дисциплины – теоретическая и практическая подготовка выпускника к активной профессиональной деятельности в качестве аккомпаниатора.

*Основными задачами* учебной дисциплины являются:

- расширение общего и профессионального кругозора, формирование высокой профессиональной культуры и художественно-эстетического вкуса;
- развитие способности к обобщению своего исполнительского опыта и использованию его в аккомпаниаторской практике;
- воспитание творческого отношения к исполнению партии аккомпанемента в соответствии с принципами ансамблевого музицирования;
- формирование музыкально-исполнительских навыков и умений в области аккомпаниаторской работы с солистами – вокалистами и инструменталистами;
- совершенствование навыков чтения с листа, транспонирования, подбора по слуху, переложения, аранжировки.

Освоение учебной дисциплины «Аkkомпаниаторское мастерство» должно обеспечить формирование профессиональных компетенций. Требования к профессиональным компетенциям:

ПК-3 – умение обеспечивать многосторонние связи с общественностью в процессе работы, участвовать в разработке рекламной и печатной продукции;

ПК-4 – умение готовить доклады, сообщения и иную документацию в сфере народного творчества и участвовать в их репрезентации;

ПК-14 – умение анализировать перспективы и направления сохранения и развития народного творчества;

ПК-17 – умение на научной основе организовывать свою творческую профессиональную деятельность, владеть новейшими научными разработками, а также современной информацией в сфере художественной культуры;

ПК-18 – умение осуществлять надзор за бытованием различных видов и жанров народного творчества в целях их охраны и преемственности;

ПК-19 – знание принципов и приемов сбора, систематизации, обобщения и использования информации для проведения научных исследований в области народного творчества;

ПК-23 – умение планировать репертуар собственных художественных (музыкальных) произведений;

ПК-29 – умение готовить творческие выступления хоровых (инструментальных) коллективов и вести концертную работу в регионе и за его пределами.

В результате изучения учебной дисциплины студент должен *знать*:

- элементы аккомпаниаторского мастерства;
- функции и типы аккомпанемента;
- основные этапы организации рабочего процесса музыканта-аккомпаниатора и их задачи;
- исполнительские и выразительные возможности народных инструментов в аккомпаниаторской деятельности;
- основы переложения фортепианного аккомпанемента;
- специфику аккомпаниаторской работы с солистами и художественными коллективами;

*уметь*:

- применять полученные теоретические знания в практической аккомпаниаторской деятельности и адаптировать их к конкретным условиям производственной ситуации;
- организовывать творческую деятельность музыканта-аккомпаниатора;

- создавать переложения и аранжировки аккомпанеента;
- аккомпанировать солистам – вокалистам и инструменталистам;  
*владеть:*
- навыками чтения аккомпанеента с листа;
- навыками транспонирования аккомпанеента по нотам и по слуху;
- навыками подбора аккомпанеента по слуху.

В соответствии с учебным планом на изучение учебной дисциплины «Аккомпаниаторское мастерство» всего предусмотрено 68 часов, из них 30 – аудиторные (практические занятия). Рекомендуемая форма контроля знаний студентов – зачет.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

## СОДЕРЖАНИЕ ДИСЦИПЛИНЫ

### *Введение*

Цель, задачи, содержание и основные требования учебной дисциплины «Аkkомпаниаторское мастерство». Место и практическое значение дисциплины в общей системе подготовки специалиста высшей квалификации в сфере народно-инструментального творчества. Учебно-методическое обеспечение.

### *Тема 1. Понятие «аккомпанемент». Элементы аккомпаниаторского мастерства*

Аккомпанемент как гармоническая и ритмическая опора основного голоса в музыкальной фактуре. Аккомпанемент как музыкальное сопровождение партии солиста. Партия сопровождения как равноценная часть произведения, способствующая раскрытию его содержания.

Элементы аккомпаниаторского мастерства: триединство «соло – ансамбль – сопровождение». Многоплоскостное внимание, мобильность, быстрота и активность реакции, воля и самообладание как необходимые психологические качества аккомпаниатора.

### *Тема 2. Функции и типы аккомпанемента*

Содержание, композиционная структура, фактура аккомпанемента. Технические и художественно-выразительные функции аккомпанемента. Функции и особенности аккомпанемента в работе с солистами (вокалистами, инструменталистами), хоровыми и танцевальными коллективами.

Типы аккомпанемента и их трансформация в историческом контексте. Зависимость типа аккомпанемента от национальной принадлежности музыки и ее стиля. Дублирование партии солиста как простейший тип аккомпанемента. Гармонический аккомпанемент и его виды (гармоническая поддержка, аккордовая пульсация, чередование баса и аккорда, гармонические фигурации и др.). Контрапунктический аккомпанемент и его виды (подголоски, имитация отдельных мотивов партии солиста, объединение аккомпанемента с партией солиста). Аккомпанемент смешанного типа.

### *Тема 3. Организация творческой деятельности музыканта-аккомпаниатора*

Рабочий процесс и концертное исполнение как основные составляющие творческой деятельности музыканта-аккомпаниатора.

Основные этапы рабочего процесса и их задачи. Первый этап – эскизное знакомство с произведением, создание музыкально-слуховых представлений при зрительном прочтении нотного текста. Второй этап – индивидуальная работа над партией аккомпанемента, при необходимости – создание переложения. Третий этап – непосредственная работа с солистом, совмещение музыкально-исполнительских действий, дифференциация партий солиста и аккомпаниатора. Четвертый этап – работа над произведением целиком, создание музыкально-художественного образа на основе совместной трактовки произведения. Пятый этап – подготовка к концертному исполнению.

Концертное выступление как итог творческой деятельности музыканта-аккомпаниатора. Способы преодоления эстрадного волнения. Психологическая поддержка солиста. Контакт с солистом. Артистизм.

#### ***Тема 4. Основы аккомпаниаторского мастерства на народных инструментах***

Исполнительские и выразительные возможности народных инструментов в аккомпаниаторской деятельности. Универсальность баяна и аккордеона. Балалайка в практике аккомпанирования народным песням. Академическая и бардовские техники в аккомпаниаторской деятельности гитаристов. Специфика домры и цимбал как аккомпанирующих инструментов.

Проблема тембровых сочетаний солирующих и аккомпанирующих народных инструментов. Однородные и смешанные ансамбли в аккомпаниаторской практике исполнителей на народных инструментах.

Слаженность в ансамбле («чувство партнера», умение «слышать солиста») и исполнительская интуиция как важнейшие аккомпаниаторские навыки. Дифференциация динамики. Звуковая перспектива как динамическое соотношение между ведущим и аккомпанирующим голосами, между главным тематическим материалом и фоном.

#### ***Тема 5. Переложение фортепианного аккомпанемента***

Основы переложения фортепианного аккомпанемента – адаптация фактуры к техническим особенностям народных инструментов, передача регистровой красочности. Музыкально-художественный и структурный анализ оригинала аккомпанемента как основной прием в создании переложения. План анализа: анализ композиции и жанрово-стилевых особенностей произведения; определение принципов развития формы и

художественно-образной роли разделов; выявление смысловых и кульминационных акцентов поэтического текста и мелодии; виды фактуры.

Анализ и переложение аккомпанемента в основных видах фактур (моноподической, аккордовой, гомофонной) и в усложненных способах их изложения (гармоническая, мелодическая и ритмическая фигурации). Анализ и переложение аккомпанемента комбинированных видов фактур вокальных и инструментальных сочинений.

### ***Тема 6. Чтение аккомпанемента с листа***

Приемы упрощения нотного текста в процессе чтения аккомпанемента с листа: преобразование или опускание подголосков и украшений; облегчение или перемещение аккордов; преобразование разложенных гармонических фигурации в основные гармонические функции; преобразование ритмически усложненных последовательностей на элементарную пульсацию.

Упражнения для развития навыка чтения аккомпанемента с листа: чтение в темпе и с нюансами партии солиста и басового голоса одновременно; сольфеджирование партии солиста под свой аккомпанемент. Метод «опорных точек» и его значение в умении аккомпаниатора видеть в любой разложенной фактуре гармоническую последовательность.

### ***Тема 7. Транспонирование и модуляции в аккомпанементе***

Транспонирование в аккомпанементе как способ адаптации оригинального музыкального материала исполнительским возможностям солиста-вокалиста (удобная tessitura). Активизация внутреннего слуха, осознание функциональных связей гармонического сопровождения, мысленное воспроизведение пьесы в новой тональности как основа транспонирования аккомпанемента по нотам и по слуху.

Модуляция как художественный прием аранжировки аккомпанемента. Модуляция на тон, полтона через доминант-септаккорд или группу аккордов новой тональности.

### ***Тема 8. Подбор аккомпанемента по слуху и его аранжировка***

Взаимосвязь музыкально-слуховых представлений и двигательных слуховых взаимосвязей в процессе подбора аккомпанемента по слуху. Совершенствование слухового контроля. Этапы подбора аккомпанемента по слуху: создание плана произведения (форма, жанрово-стилевые особенности), вычленение основных элементов сопровождения; фактурное оформление партии сопровождения.

Гармонизация в вариантах и фактурное обогащение мелодии как творческий элемент аранжировки аккомпанеента. Составление композиционного плана аранжировки вокального аккомпанеента (например, вступление, запев, припев, повтор, проигрыш, кода) и его воплощение. Подбор по слуху и аранжировка аккомпанеента отдельных белорусских народных танцев.

#### ***Тема 9. Специфика аккомпаниаторской работы с солистами-вокалистами***

Функциональная нагрузка литературного текста в аккомпанеентах вокальных произведений. Определение динамического диапазона произведения, цезур, моментов смены дыхания, кульминации. Особенности репетиционной работы с вокалистами: диапазоны голосов, характерные тесситуры, особенности певческого дыхания, работа над точностью интонации и протяженностью гласных.

#### ***Тема 10. Специфика аккомпаниаторской работы с солистами-инструменталистами***

Особенности нотации сольных партий для различных инструментов. Обозначения штрихов, приемов игры. Проблема звукового соотношения в солирующей и аккомпанирующей партиях. Сочетание чуткости аккомпаниатора с дирижерской инициативой. Ансамблевые задачи и способы их решения.

## УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ КАРТА УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ

Номер темы	Название темы	Количество часов		Форма контроля знаний
		Аудиторные занятия	Контролируемая самостоятельная работа	
1	2	3	4	5
	<b>Введение</b>			
1	<i>Понятие «аккомпанемент». Элементы аккомпаниаторского мастерства</i>	1		
2	<i>Функции и типы аккомпанемента</i>	1		
3	<i>Организация творческой деятельности музыканта-аккомпаниатора</i>	1		
4	<i>Основы аккомпаниаторского мастерства на народных инструментах</i>	1		
5	<i>Переложение фортепианного аккомпанемента</i>	2	2	Контрольный урок
6	<i>Чтение аккомпанемента с листа</i>	2	2	Контрольный урок
7	<i>Транспонирование и модуляции в аккомпанементе</i>	2		
8	<i>Подбор аккомпанемента по слуху и его аранжировка</i>	2	2	Контрольный урок
9	<i>Специфика аккомпаниаторской работы с солистами-вокалистами</i>	4	2	Зачет
10	<i>Специфика аккомпаниаторской работы с солистами-инструменталистами</i>	4	2	Зачет
<b>Всего</b>		<b>20</b>	<b>10</b>	<b>Зачет</b>

## 5.2. Основная литература

1. Астахов, А.П. Всего лишь несколько аккордов: Подбор по слуху аккомпанемента / А.П. Астахов. – Минск : Беларусь, 1996. – 62 с.
2. Белькевич, С. Обучение искусству аккомпанемента : учеб.-метод. пособие / С. Белькевич. – Минск : БГАМ, 2007. – 147 с.
3. Белькевич, С. Уроки концертмейстерского мастерства / С. Белькевич. – Минск : БГАМ, 2001. – 150 с.
4. Буратино : песенник для детей. – СПб. : Композитор, 1999. – Вып. 1.– 24 с.
5. Глубачэнка, В.М. Акампаніатарскае майстэрства : курс лекцый / В.М. Глубачэнка. – Мінск : [б.в.], 2001. – 63 с.
6. Глубоченко, В.М. Методика обучения музыкальной импровизации : метод. пособие / В.М. Глубоченко. – Минск : Институт культуры Беларуси, 2014. – 151 с.
7. Голешевич, Б.О. Оригинальные способы изложения музыкальной фактуры в концертмейстерской практике баяниста [Ноты] : учеб.-метод. пособие / Б.О. Голешевич. – Могилев : МГУ им. А.А. Кулешова, 2002. – 47 с.
8. Захараў, У.І. Вакальныя творы ў суправаджэнні гітары : дапаможнік / У. Захараў. – Гродна : ГрДУ імя Я. Купалы, 2015. – 19 с.
9. Кубанцева, Е.И. Концертмейстерский класс : учебное пособие для студентов музыкальных факультетов педагогических вузов / Е.И. Кубанцева. – М. : Академия, 2002. – 181 с.
10. Люблинский, А.А. Теория и практика аккомпанемента : методологические основы / А. Люблинский. – Л. : Музыка, Ленинградское отд, 1972. – 79 с.
11. Музыкальное сопровождение школьно-песенного репертуар (баян, аккордеон) : практ. пособие для студентов : в 4 кн. ; сост.: Е. Н. Авдей, В. Г. Полулех, Т. В. Райченко. – Барановичи : РИО БарГУ, 2013. – Кн. 2. – 32 с.
12. Парнес, Д.Г. Самоучитель аккомпанемента по слуху на фортепиано и шестиструнной гитаре. Русская песня / Д.Г. Парнес, С.Е. Оськина. – М. : АСТ, 2004. – 243 с.
13. Пойте с нами : учеб. пособие ; [сост. Н. В. Никольская]. – СПб. : Композитор, 2002. – Вып. 1.– 63 с.
14. Пойте с нами : учеб. пособие ; [сост. Н. В. Никольская]. – СПб. : Композитор, 2002. – Вып. 2.– 55 с.
15. Хрестоматия по аккомпаниаторской практике [Ноты] : баян, аккордеона / сост. Б. Егоров, Г. Ледокимов. – М. : Музыка, 1991. – 141 с.

16. Шахов, Г.И. Игра по слуху, чтение с листа и транспонирование (баян, аккордеон) : учеб. пособие / Г.И. Шахов. – М. : ВЛАДОС, 2004. – 224 с.
17. Шендерович, Е.М. В концертмейстерском классе. Размышление педагога / Е.М. Шендерович. – М. : Музыка, 1996. – 203 с.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

### 5.3. Дополнительная литература

1. Белькевич, С.О. Романсы А. Богатырева в концертмейстерском классе вуза (вопросы трактовки, исполнительские рекомендации) : лекции для слушателей факультета повышения квалификации и переподготовки Белорусской государственной академии музыки / С.О. Белькевич. – Минск : Белорусская государственная академия музыки, 2014. – 88 с.
2. Бикташев, В.Н. Искусство концертмейстера: основы исполнительского мастерства / В.Н. Бикташев. – СПб. : Союз художников, 2014. – 156 с.
3. Галаўнёў, М. Р. Кветкі Беларусі : зборнік песень / М.Р. Галаўнёў . – Мінск : Чатыры чвэрці, 2015. – 119 с.
4. Липс, Ф.Р. Искусство игры на баяне : метод. пособие / Ф.Р. Липс. – М. : Музыка, 2011. – 145 с.
5. Липс, Ф.Р. Об искусстве баянной транскрипции : теория и практика переложений музыкальных произведений для баяна / Ф.Р. Липс. – Курган : Мир Нот, 1999. – 96 с.
6. Семенов, В.В. Современная школа игры на баяне / В.В. Семенов. – М. : Музыка, 2003. – 216 с.
7. Степанов, Н.И. Народное музыкально-инструментальное исполнительство. Теория и методика обучения : учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности «Народное художественное творчество» / Н.И. Степанов. – СПб ; М. ; Краснодар : Лань : Планета музыки, 2014. – 223 с.
8. Беларуская вакальная музыка XIX-XX стагоддзяў (рамантызм) : творы для тэнара ў суправаджэнні фартэпіяна : [рэпертуарны зборнік для студэнтаў ВДУ культуры і мастацтва па спецыяльнасцях «сольныя спевы», «канцэртна-камерныя спевы», «канцэртмайстарскае майстэрства»]. Сшытак 2. Рамансы і песні / Беларуская дзяржаўная акадэмія музыкі [аўт.-ўклад. Г. Каржанеўская, В. Скорабагатаў ; муз. рэд. Г. Каржанеўская]. – Мінск : Беларуская дзяржаўная акадэмія музыкі, 2015. – 112 с.