Управление культуры администрации Старооскольского городского округа

муниципальное бюджетное образовательное учреждение дополнительного образования детей «Детская школа искусств с.Федосеевка»

Разнообразные формы работы над аккомпанементом в классе фортепиано

Обобщение опыта преподавателя

МБОУ ДОД «ДШИ с. Федосеевка»

Кужельковой Елены Геннадьевны

2014год

Содержание педагогического опыта

1. Условия возникновения и становления опыта..... 3
2. Актуальность опыта..... 3
3. Теоретическая база опыта..... 4
4. Ведущая педагогическая идея опыта..... 4
5. Доступность и новизна..... 4
6. Технология опыта.....16
7. Оценка результативности опыта..... 17
8. Библиографический список.....18
9. Приложение.....19

Кужелькова Елена Геннадьевна

1. Условия возникновения и становления опыта.

Кужелькова Елена Геннадьевна работает в МБОУ ДОД "Детская школа искусств с.Федосеевка" преподавателем по классу фортепиано с 2003 года. За время работы Елена Геннадьевна проявила себя как инициативный преподаватель, работающий на хорошем профессиональном уровне, обладает большим творческим потенциалом, что создает благоприятные условия для творческого развития обучающихся и реализации их индивидуальных творческих способностей. Нельзя не отметить высокую исполнительскую дисциплину, трудолюбие, уважительное отношение к коллегам, родителям и обучающимся.

В классе Елены Геннадьевны обучаются учащиеся в возрасте от 7 до 14 лет с разными музыкальными способностями, поэтому преподаватель находится в поиске новых путей обучения и развития обучающихся. В соответствии с поставленными целями и задачами педагогической деятельности в рамках представляемого опыта преподаватель использует разнообразные формы, методы и средства учебно-воспитательной работы. Работа ведется по следующим направлениям:

-изучение различных типов музыкального сопровождения (фактуры); самостоятельный или с помощью преподавателя разбор музыкального произведения;

-выучивание партии сопровождения;

-определение концертмейстерских задач и выявление технических трудностей в аккомпанементе;

-работу с солистом над звуком и текстом;

-создание музыкально-художественного образа в ансамбле;

-публичный показ.

2. Актуальность опыта

В музыкальные школы, детские школы искусств приходят не только одаренные дети, но и дети со средними музыкальными способностями, не ориентированные на дальнейшее профессиональное обучение, но желающие получить навыки аккомпанемента. Поэтому сегодня педагог ищет пути, необходимые для самостоятельной реализации творческих потребностей учащихся во время обучения и после окончания школы. Многолетняя практика преподавания Еленой Геннадьевной предмета "Аккомпанемент " в ДШИ позволяет обобщить накопленный опыт, необходимый молодым педагогам.

Занятие аккомпанементом позволяет значительно расширить репертуарные рамки начинающего пианиста и разнообразно проявлять себя в

общении с инструментом. На уроках по данному предмету учащиеся учатся аккомпанировать голосу читать с листа, заниматься подбором мелодии, гармоний к определенным мелодиям, анализировать ритмическую фактуру сопровождения, транспонировать на заданный интервал аккомпанемент; учатся исполнять аккомпанемент по буквенным обозначениям. Это все раскрывает перед учащимися широкое поле деятельности в области фантазии, дара импровизации, вкуса и специальных навыков. Искусство аккомпаниатора по художественному значению сближается с искусством ансамблевого исполнения. Музыкант, аккомпанирующий другому музыкальному инструменту или певцу, является концертмейстером. Концертмейстерская деятельность является наиболее распространенной формой исполнительства для пианистов.

"Плохой пианист, - пишет педагог Е.М.Шендерович, - никогда не сможет стать хорошим аккомпаниатором, впрочем, и не всякий хороший пианист достигнет больших результатов в аккомпанементе, пока не усвоит законы ансамблевых соотношений, пока не разовьет в себе чуткость к партнеру, не ощутит неразрывность и взаимодействие между партией солиста и партией аккомпанемента".

3. Теоретическая база опыта.

Теоретико-методологическими основами опыта являлись педагогические концепции А. Люблинского, М.Смирновой, Е.Шендеровича, В.Подольской, а также психологические разработки Г. Цыпина, В.Петрушина.

4. Ведущая педагогическая идея опыта.

Цель - формирование устойчивого интереса у учащихся в творческой деятельности к предмету" Аккомпанемент".
Диапазон опыта - Внедрение технологии "Разнообразные формы работы над аккомпанементом " осуществлялось Кужельковой Е.Г.в классе фортепиано на уроках ансамбля и аккомпанемента.

5. Доступность и новизна.

Подбор по слуху мелодий и аккомпанемента.

Основой развития слуховых представлений является ладовое чувство, поэтому подбор по слуху следует начинать с мелодий и попевок. Круг первоначальных интонаций - повторы звука, поступенное движение вверх и вниз, движение по звукам трезвучия мажора и минора.

Методика подбора традиционна: запоминание интонации, анализ с помощью преподавателя характера звуковысотного движения, похлопывание метра, ритмического рисунка и запись ритмического рисунка. Ко всем подобранным и выученным мелодиям ученик подбирает аккомпанемент отдельными звуками на главных ступенях лада.

Теоретические объяснения надо давать в доступной, игровой форме. Потом аккомпанементом становятся квинты, а затем трезвучия и септаккорды. Даже если ребенок не обладает творческими способностями, занятия элементарными творческими упражнениями развивают фантазию, вырабатывают свободное владение клавиатурой. Для подбора аккомпанемента можно использовать песенные сборники с изложением только вокальной строчки и буквенным обозначением гармонии. А придать нужное ритмическое сопровождение для определенной песни, поможет анализ жанра песни.

Исполнение заранее приготовленных произведений.

- Учащиеся аккомпанируют различным исполнительским составам: солистам-вокалистам и инструменталистам. Эта работа преследует цель воспитания у юного концертмейстера аккомпаниаторских навыков. Поэтому фортепианные аккомпанементы подразделяются по степени сложности. В первую очередь учащимся необходимо освоить простые типы сопровождения - аккордовый, полечный, вальсовый, романсовый. Добиться свободного владения ими. Это значит, что солисту должно быть удобно, его мелодия должна литься свободно, непринужденно, эмоционально. А концертмейстер должен научиться помогать ее движению, гибко реагируя на изменения динамики и темпа.

Обычно при изучении простейших аккомпанементов юному концертмейстеру сложно исполнить выразительную фразу вместе с солистом, не мешая движению его, солиста, фразировки. Особенно заметно это при аккомпанировании вокалистам, поскольку связано с живым дыханием. И, если инструменталист может незаметно для публики подстроиться под юного концертмейстера, то вокалист вынужден делать "ляпы" очень заметные публике, например, брать более частое дыхание, нежели этого требует фраза. Решение проблемы обучения выразительной фразировке надо разделить на две составляющих:

-Грамотное свободное исполнение "чистого аккомпанемента, без солиста

-Исполнение аккомпанемента под собственное пение.

Нужно тщательно контролировать слухом процесс работы над аккуратностью звучания полечных, вальсовых и других простейших аккомпанементов. Степень яркости звучания первой доли и "спрятанности"

под нее остальных слабых долей. Она должна быть текуче естественной без резких переходов от сильной доли к слабым и обратно. Недостаточно слышащие учащиеся очень долго не могут найти эту меру. На освоение этого умения не надо жалеть времени, так как это основные типы аккомпанементов бытового музыцирования, и недостаточное владение ими приведет к грязной игре более сложных сопровождений.

Также существенной помехой на пути овладения автоматизмом исполнения простейших аккомпанементов встают аккорды, пресловутое "квакание". Ученик часто не слышит, сколько звуков он играет в аккорде правой руки, два или три, опора на октавный бас часто превращается в неразрешимую проблему. Решать эти вопросы надо в медленном, а иногда и в очень медленном темпе, в том в котором слух и голова могут контролировать качество, а пальцы могут подчиниться их приказам. Также надо следить за игрой последних долей в размере (третьей в трехдольном, второй в двухдольном). Ученики обычно их затягивают и утяжеляют. А звучать они должны одинаково с другими слабыми долями и по штриху, и по силе звука, даже чуть легче. И вот только тогда, когда все написанные в нотном тексте звуки звучат, а две фортепианные строки аккомпанемента играются ритмично и непринужденно, можно приступать ко второй составляющей, исполнению аккомпанемента под собственное пение.

Почему обязательно под собственное и зачем пение?

На мой взгляд, пение партии солиста под собственный аккомпанемент -один из наиболее действенных способов не только изучения всех деталей исполняемого произведения, но и достижения возможно полной гармонии с солистом. Рассмотрим эти пути на примере романса "Утро туманное" (муз. В.Абаза, ст. И.Тургенева).

Ученик добросовестно выучил партию аккомпанемента, умеет играть ее без помарок, даже выполняет "закон вальса"- бас у него звучит ярче, а вторая и третья доли аккуратно "прячутся" за ним. А солисту петь все равно неудобно, исполнение звучит грузно, дыхания солисту едва хватает... Причина неудачи в том, что концертмейстер не чувствует скорости и логики движения фразы. И пока он не сыграет и обязательно сам не споет мелодию и сольно и с аккомпанементом в темпе солиста, он не поймет и не услышит этого движения. То есть "жизнь фразы" надо пропустить через себя. С некоторыми учащимися приходится разбирать каждую фразу текста, определяя "главную "ноту и ключевое слово в каждой фразе. В приведенном примере текста первого куплета романса выделен ключевой слог во фразе, соответствующий "главной" ноте в вокальной строке. К нему движется мелодия.

После того, как ученик сможет спеть это под собственный аккомпанемент, он непременно сможет сделать это с солистом. Причем, совершенно удобно для последнего. И сам, без дополнительной работы,

услышит и сделает дополнительные дыхания, фермату, необходимые в ходе жизни музыкальной фразы. Потому, что он это пропустил через себя. Постепенно надо приучать ученика, чтобы подобную работу он проделывал самостоятельно, а в конечном итоге с листа.

Есть еще один способ работы над фразировкой. Пропеть мелодию вместе с солистом. Мы это делаем в крайних случаях, поскольку это чистой воды копирование. И результата для дальнейшего самостоятельного развития ученика как концертмейстера здесь нет.

Освоив простейшие типы аккомпанемента можно переходить к более сложным - смешанным, с мелодическими вставками. Но не следует забывать об уже освоенных, обогащая репертуар более сложными видами уже знакомых сопровождений. Так, например, начав овладение вальсовым аккомпанементом с романса А.Гурилева "Вьется ласточка сизокрылая", добросовестный ученик дорастет к выпускному классу до старинных вальсов "Амурские волны" в обработке Соколова и "Осенний сон" в обработке Мадеры.

Особо следует отметить так называемые унисонные аккомпанементы, то есть такой тип сопровождения, когда аккомпаниатор дублирует мелодию солиста. Подобных примеров немало в вокальной литературе 18 века, в инструментальных обработках народных мелодий. Эту музыку исполняют обычно хорошо подготовленные учащиеся, так как необходимо достичь наибольшей слитности в ансамблевом исполнении, что представляется сложным как в медленном, так и в более подвижном темпе, особенно в игре мелких длительностей. Навык ощущения фразировки солиста должен быть уже достаточно развит.

Следует сказать об особом внимании, которое необходимо уделять качеству исполнения вступлений, заключений, различного рода фортепианных проигрышей. Далеко не все дети учат их без нажима со стороны педагога. Причины могут быть самые разные:

-отсутствие достаточной фортепианной пластики,

- отсутствие навыка слушания и, конечно, понимания фразировки,

- непонимание значения вступления и заключения для произведения в целом.

- нежелание работать над этими фрагментами как над сольными фортепианными.

Здесь необходимо внимание и настойчивость преподавателя класса аккомпанемента: в одном случае будет достаточно рассказать о значении сольных "кусков" в общем контексте произведения, в другом требуется подробный интонационный и гармонический разбор-анализ. Может потребоваться продолжительная работа над движением и дыханием фразы. Но требовать от ученика исполнения авторского текста во вступлениях,

заключениях, проигрышах от ученика нужно обязательно. И заменять их на элементарные гармонические связки только в самом крайнем случае.

Воспитывать у концертмейстера "чувство солиста" сложно, по большому счету оно дается от природы. Но на уровне бытового музицирования можно добиться успехов некоторыми методическими приемами. Самый распространенный из них - это, так называемые, "обманки".

Многие учащиеся на первых порах страдают "звуковой болезнью", играют так громко, что сами превращаются в солиста. Когда не помогают ни объясняя в звуковом балансе, ни показ этого баланса самим педагогом, солист начинает постепенно "исчезать", играя все тише и тише. Увлеченный ученик вначале не замечает этого, но оставшись один, оценивает комизм ситуации и начинает контролировать силу своего звука.

"Обманки" дети очень любят, и педагог может пользоваться ими во всех формах работы, придумывая свои новые варианты. Воспитывая "обманками" концертмейстерскую гибкость, необходимо дать простор фантазии солиста. Он свободно меняет темы, делает самые неожиданные остановки, динамические оттенки. Это вынуждает ученика постоянно быть предельно внимательным, а так же часто разрушает сложившиеся стереотипы в восприятии того или иного произведения. Полезно возвращаться к "обманкам" в уже готовом выученном сочинении (разумеется, только в классной работе), когда в сознании ученика уже сложилась и закрепилась трактовка произведения. Неожиданная смена динамики или темпа будят его уже задремавшую реакцию, а педагогу помогают понять, насколько вырос его ученик.

Для приобретения концертмейстерского опыта, для воспитания "чувства солиста" учащимся класса аккомпанемента очень полезна концертмейстерская практика. Юный концертмейстер вместе с учащимся-инструменталистом работают над его инструментальной программой или отдельными произведениями под руководством педагога по специальному инструменту, выступают с этими пьесами публично. Для ученика класса аккомпанемента это расценивается как самостоятельная работа.

Чтение с листа с солистом

Это традиционная форма работы в классе аккомпанемента. Это чтение двуручных переложений песен и второй партии в четырехручном ансамбле. Усложнения навыков чтения с листа идут параллельно усложнениям в подборе по слуху: постепенное расширение диапазона мелодий, освоение интервалов сначала крупными длительностями, игра аккордов в гармоническом и мелодическом изложении. Любые ритмические усложнения прорабатываются в ансамбле с преподавателем, эффективно также чтение с

листа в ансамбле с преподавателем. Но и здесь есть особенности и многолетние наработки. В первую очередь необходимо определить степень умений учащегося по чтению нот с листа. К шестому классу у каждого накапливается свой багаж.

И вот, придя в класс аккомпанемента, ученик сталкивается с новой для него задачей - сыграть с листа произведение одновременно с солистом без остановок и фальшивых нот, по возможности, выразительно. У многих детей в глазах испуг. Поэтому начинать лучше с произведений вокальных - они меньше по объему. Может быть, даже с небольших фрагментов, но Обязательно с простейших типов аккомпанемента - романсового, вальсового, полечного, бас - аккорд. Обычно, это городской романс Гурилева, Варламова, Булахова. Ну, а темп появится сам собой, как только ученик приобретет умение и навык. И основная масса учащихся, быстро осваивают начальные типы аккомпанемента, большинство времени отдает овладению подвижными темпами и музыкальной стороне исполнения.

Многолетний опыт показал, что нельзя жалеть времени на обучение ученика предварительному просмотру произведения. Сложился порядок ознакомления:

-Автор произведения, его название. Вначале это ничего не говорит ученику. Но постепенно сформируется определенный слуховой багаж, разовьется общий кругозор (особенно в сочетании с домашними занятиями, о которых будет сказано ниже). И уже в конце первого полугодия обучения аккомпанементу ученик при первом взгляде на нотный текст городского романса 19 века будет иметь от своего внутреннего слуха представление об исполняемой музыке.

- Ознакомление со стихотворным текстом. Он вводит в содержание настроение, стилистику произведения.

- Размер, тональность, темп.

Темп определяется пением внутренним слухом вокальной (инструментальной) строчки. Многим учащимся удобно проиграть на столе музыкальное произведение, как на клавиатуре. Я обычно не препятствую этому, но зорко слежу за тем, кому, когда и сколько можно позволить подобную "роскошь". Вырабатываю стремление учащегося слышать всю партитуру внутренним слухом. Тональность должна быть для учащегося не только набором слов и ключевых знаков. Нужно довести до автоматизма моторное ощущение знаков каждой тональности. Вначале безошибочность использования ключевых знаков контролируется слухом и головой (в зависимости от способностей ученика). Размер также должен настраивать на характер исполняемой музыки, так как многие размеры несут с собой жанровую окраску.

-Проверить соответствие одновременности окончаний стихотворной и музыкальной строк, что необходимо для фразировки.

Обычно эти традиционные задания дают все педагоги, но мало кто их проверяет. И совершенно напрасно. Потому, что в таком случае выполняются они машинально, не оседая в голове, не принося никакой пользы. А когда учащиеся начинают читать вслух текст под вокальной строчкой ,то зачастую звучит такая бессмыслица без точек и запятых по слогам... Если не пожалеть времени на эту работу сначала, то потом она окупится искренней заинтересованностью учащегося, так как он увидит за сухой учебной задачей живое искусство. Да и займет эта работа не так уж много времени, самое большее 5-6 минут на уроке. Пение внутренним слухом так же необходимо проверить, ведь далеко не все учащиеся могут проинтонировать не только чисто, но и близко к написанному нотному тексту. То есть они элементарно не слышат интервалов. Хорошо, если ученик может показать, в каком месте партии солиста он в данный момент находится. До начала проверки пения ученик должен четко определить, какие фрагменты мелодии он спеть не может, то есть не слышит. И разобрать эти трудные места по интервалам. А потом пение - для кого сольфеджио, для кого сразу с текстом, для кого сразу под гармонический аккомпанемент педагога. Педагог также заполняет вокальные " пустоты" ученика голосом или игрой на инструменте, если интервальный анализ не помог и ученик все-таки не смог проинтонировать свои трудные места.

-Обзор фортепианной фактуры с точки зрения возможного удобства исполнения. Учащийся должен показать, все те места, которые ему трудны, и показать, как он их будет упрощать. Этому тоже надо учить учащегося, так как он часто не может правильно оценить свои возможности. Учитель, зная возможности каждого конкретного ученика, должен убедить его, что этот фрагмент он сыграет, а этот нужно упростить. Некоторым учащимся нужно попробовать упрощенный фрагмент руками. На столе или на фортепиано. Нужно разрешать им это на первых порах. Иначе все сказанное во время предварительного анализа мгновенно "выветривается" из головы, стоит только подойти к трудному месту. Начинаются спотыкания и навык не вырабатывается.

Интересен метод тренировки навыка чтения аккомпанемента с листа, предлагаемый Подольской В. в работе "Развития навыков аккомпанемента с листа". Она предлагает тренировать пианиста на особых упражнениях, что помогает" развить более быструю ориентировку в произведении во время аккомпанемента с листа. А это несомненно сказывается на психике: музыкант обретает большее спокойствие и уверенность в концертных условиях".

Некоторые упражнения общеизвестны и часто применяются:

-Чтение в темпе и с нюансами вокальной и басовой строчек одновременно или исполнение вокальной партии голосом под свой

аккомпанемент сольфеджио, просто с названием нот в соответствующем ритме.

-Умение видеть, в любой разложенной фактуре гармоническую последовательность. Но автор предлагает оригинальный способ их тренировки. Непрерывности исполнения способствует видение "опорных " точек. Так называет автор соединение в аккорд разложенной гармонической фактуры. Регулярная работа над этим навыком, по мнению автора, быстро повышает качество чтения аккомпанемента с листа. Акцентируя сильную долю такта, учащийся подчеркивает гармонию опорных точек.

Я тоже часто пользуюсь этим способом. Таким же образом можно тренировать быстрое соединение в мысленный аккорд разложенные фигурации. Ученик обычно называет предварительно гармонии аккомпанемента вслух. Если этого недостаточно, разрешаю подписать гармонии и играть по ним вначале аккордами, а потом арпеджированной формой аккомпанемента. Но как только вижу, что ученик освоился с гармоническим рядом, тут же переходим на игру без подписей.

Подольская рекомендует собирать ноты в аккорд поочередно, то в правой, то в левой руке. Как упражнение, это полезно, но на практике учащийся все равно берет бас-основу аккорда и гармоническую надстройку в правой руке.

Особую сложность для юных концертмейстеров представляют фортепианные вступления и заключения. И аккордовый способ, рекомендуемый Подольской В. может принести немалую пользу.

Для юных концертмейстеров так же применимы рекомендации Подольской В. относительно нахождения "опорных точек" в беспрерывном движении в унисон на большой протяженности. Часто приходится сталкиваться с гаммообразными или мелодизированными фрагментами, на которые надо быстро и точно отреагировать. И вот здесь умение мысленно "собрать аккорд", а также рекомендация играть ритмично "только начальную ноту каждой четверти" может очень помочь.

Большинством описанных способов я пользуюсь на практике очень много лет и смело могу рекомендовать их молодым педагогам как качественные, формирующие устойчивые концертмейстерские навыки. Также в работе В.Подольской предлагаются упражнения на быстрое прочтение текста и произнесение его отчетливым шепотом, что совершенно необходимо в концертных условиях как помощь солисту. Это сходно с "обманками", описанными выше, но тренировка не на выученном материале, а с листа предполагает более высокую степень подготовленности концертмейстера.

Очень важным умением при чтении с листа, особенно с солистом, является умение упрощать нотный текст. Работу над этим навыком, как и в работе над фразировкой, нужно разделить на две составляющих.

- Анализ нотного текста с точки зрения определения своих возможностей". Это могу - это не могу".

- Как и что будет упрощать учащийся.

Сложность для юного концертмейстера может оказаться в том, что он не всегда может адекватно оценить свои технические возможности и понять, что он может сыграть с листа ритмично и в заданном темпе, а что нет.

Другая проблема выглядит так: ученик правильно объясняет, что и как он будет упрощать, не сможет выполнить то, что расскажет словами. И здесь необходима помощь педагога, который знает технические возможности данного ученика. На первых порах он определяет, что и как будет упрощать ученик. Постепенно на аналогичных заданиях ученик приобретет навык и самооценку. Особенно полезными в этом отношении могут оказаться домашние задания. Чтение с листа вокальных произведений, емких по образному содержанию, развивает эмоциональный мир учащихся, расширяет интонационный словарь и доставляет удовольствие.

Аранжировка трехстрочной фактуры.

Аранжировка (от франц.arranger-приводить в порядок, устраивать)-переложение музыкального произведения для исполнения его инструментами или голосами. В нашем случае -исполнение пианистом своей партии и партии солиста одновременно в две руки. В условиях детских музыкальных школ и школ искусств это трехстрочная фактура.

Чтение трехстрочной фактуры с листа не так уж сложно, как кажется на первый взгляд. Лучше, если на первых порах это будет вокальное сочинение, так как диапазон произведения вокального значительно меньше, чем инструментального.

И здесь совершенно необходим предварительный разговор педагога с учащимся. Ученик должен рассказать, как он распределил между руками мелодию и аккомпанемент, как облегчит фактуру и почему - вызвано ли это желанием показать рельефно фактуру или просто технической сложностью произведения.

В своей работе педагог предлагает следующий принцип распределения фактуры между руками: вокальная и фортепианная партия правой руки объединяются правой рукой. Мелодию необходимо освободить от накладывающихся звуков фортепианного сопровождения. Многолетняя практика педагога показывает, что для большинства учащихся невозможно совместить эти два принципа. Одновременное исполнение в одной руке мелодии и элементов аккомпанемента представляет для старшеклассника немалую сложность, которую он с трудом преодолевает в классе специального фортепиано. Обычно учащиеся играют мелодию правой рукой, а весь аккомпанемент (в основном это аккордово-гармоническое

сопровождение) - в левой. Тем более, если вырабатывается навык аккордового видения разложенной фактуры. Здесь надо решать вопрос тесситуры - об этом и расскажет учащийся после предварительного ознакомления с произведением. Тогда в ученическом исполнении мелодия прозвучит достаточно рельефно.

С теми учащимися, которым трудно сразу читать трехстрочную фактуру с листа, придется сначала (полгода, а может быть и весь учебный год) трудиться над подготовленным вариантом этой работы. Приносить на урок готовое домашнее задание по трехстрочной фактуре.

Транспозиция по нотам

Особенность транспозиции в классе аккомпанемента состоит в том, что она проходит одновременно с солистом. И здесь в первую очередь встает вопрос подготовки иллюстраторов. Если для вокалиста нет особых проблем при транспозиции (кроме вопросов тесситуры), то для инструменталиста уход в далекие тональности - дело очень непростое.

Работа над транспозицией в классе аккомпанемента идет в разных направлениях: на слух и нотам, с листа и над выученным произведением, заранее перетранспонированным. Любая транспозиция начинается с анализа нотного текста, слухового или зрительного. Если предстоит транспонировать по нотам, то это письменный анализ с карандашом в руке. Начинающим рекомендую расчленить произведение на предложения и начать анализ с каденсовых оборотов. Сложность произведения на первых порах не выходит за рамки основной тональности, и трезвучия основных ступеней. Постепенно трудности возрастают. Тщательно следим за правильностью определения обращений трезвучий и септаккордов. Наиболее распространенной ошибкой является прочтение аккорда только по правой руке, игнорируя бас, или басовый звук просто включается в состав аккорда, не являясь при этом основным определяющим звуком. Требуется некоторое время, чтобы сознание учащегося перестроилось.

Надо сказать, что при анализе часто приходится сталкиваться с материалом, который в курсе сольфеджио изучается позднее. Быстрее и проще бывает объяснить новые темы для ученика самому, чем перестраивать официальную программу по сольфеджио. Хотя это возможно и коррективы требуются небольшие.

По мере освоения навыка гармонического анализа все меньше и меньше времени требуется на эту работу. Материал для анализа может быть любой в зависимости от наличия литературы в библиотеке и инструмента иллюстратора. Но педагог должен строго следить, чтобы представленное ученику для анализа произведение не превышало его знания и возможности.

Следующий этап анализа - сбор схемы. Надо из разбросанных по произведению аккордов собрать последование, цыфровку, подчинив ее строение логике гармонического движения(T,S,D,T).

Если педагог, почувствовав, что ученик освоился с гармоническим "квадратом", должен обязательно предложить ему использование обращений.

Таким же образом на первых порах разрешаются замены-упрощения аккордов побочных ступеней на аккорды полного кадансового оборота. Как видите, это не сложно, но, если ученик справляется с анализом трезвучий и септаккордов побочных ступеней, надо научить его понимать, какую функцию выражает данный побочный аккорд и помещать его в цыфровке на нужное место. При проверке строго следить за логикой построения последования. Любой из септаккордов может быть заменен, упрощен на ту основную функцию, которую он выражает, если, конечно не ставится специальной задачи по гармонизации побочными ступенями. Малоподвинутые учащиеся могут даже заменить септаккорд второй ступени на субдоминантовое трезвучие.

Возможны несколько вариантов транспозиции:

1. Только по нотам.
2. По нотам - только в первый раз для ознакомления, в дальнейшем по слуху.
3. Сразу на слух.
4. Первый раз произведение читается с листа в основной тональности, а потом транспонируется на слух или по нотам.
5. Произведение сразу транспонируется без предварительной читки с листа. По нотам.

Когда мы подбираем аккомпанемент в простой понравившейся нам мелодии, будь то эстрадная песня, народная или старинный романс, мы не знаем авторской аранжировки да и она нас не интересует в тот момент. Мы просто испытываем удовольствие от общения с интересной музыкой.

А сколько неоценимой пользы получает юный концертмейстер от такого обобщенного транспонирования! Он чувствует себя полноценным хозяином инструмента. Ведь он теперь сам может разобраться в заинтересовавшем его музыкальном сочинении и порадовать своих друзей, спев там, где удобно и ему, и слушателям. Это ли не есть практическое достижение бытового музицирования. Такой ученик по окончании музыкальной школы вряд ли продаст свой инструмент. Хотя в последнее время бывали случаи, когда окончивший школу ученик продавал пианино и покупал синтезатор, объясняя это большими тембральными возможностями синтезатора и меньшими габаритами в сравнении с пианино.

Несколько слов об общепринятой, точной транспозиции, когда авторский текст без изменений переносится на определенный интервал вверх или вниз. Но с самого начала были видны ограниченные возможности точной

транспозиции. Во все тональности практически ни один учащийся не сможет точно перетранспонировать даже несложный текст. Обобщенная транспозиция таит в себе больше возможностей для творчества. На моей практике было только два ученика, которым это было по силам. Упрощая нотный текст и в количественном, и в гармоническом отношении, учащийся учится видеть музыкальное произведение целостно, учится импровизировать, приспосабливать авторский текст под свои возможности.

В Приложении представлена небольшая подборка гармонических схем некоторых вокальных произведений, предназначенных для работы над обобщенным видом транспозиции в классе аккомпанемента.

Транспозиция по слуху.

Она таит для среднего ученика немалые трудности. Для успешного развития этого навыка педагогу класса аккомпанемента надо поддерживать тесный деловой контакт с преподавателем по сольфеджио и вместе с ним вести работу по развитию слуха.

Очень помогает развитию гармонического слуха работа над цыфровками. Первоначальная работа, без которой невозможно все остальное. Хорошо, если учащийся слышит аккорды основного оборота. Если же нет ,то в первую очередь надо закрепить в сознании учащегося, как эти аккорды "выглядят".Это может быть различение функций по их цветовой окраске, ощущению внутриладового тяготения функций(беспомощной неустойчивости Д, определенности Т, нерешительности S). Хорошо различают функции по движению басового голоса учащиеся со слабым гармоническим слухом. Определяют на какой интервал движется бас и переводят в ступени тональности. А дальше вступают в дело знания сольфеджио. Зная, на какой ступени какие аккорды строятся, без особого труда можно определить нужный аккорд. Конечно, нужно время и немалое, чтобы довести навык до автоматизма.

Каким способом воспользуется учащийся - его дело. Важно, чтобы учитель знал об этом. Так быстрее устранятся ошибки слухового анализа.

Очень помогают в работе над гармоническим слухом хлопки, особенно на начальном этапе. Педагог играет цыфровку или фрагмент из музыкального произведения, а ученик хлопком отмечает место смены гармонии.

По мере усвоения цыфровок, появления в них отклонений, работу по определению перехода в другую тональность придется проделать аналогичную определению функций в основной тональности. Постепенно учащийся учится слышать, куда, в тональность какой ступени это отклонение произошло. По ладовой окраске и по движению баса. Новые отклонения, определяемые на слух, следует вводить постепенно. Практика показывает,

что легче всего усваиваются отклонения из минора в четвертую ступень, потом - из минора - в параллельный мажор. Дальнейшее индивидуально: из мажора - в доминантовую тональность и параллельный минор. Сложнее всего на слух усваиваются отклонения во вторую ступень и минорную доминанту. Мы изучаем только употребительные в быту отклонения и модуляции. Но даже это многим детям дается с трудом.

Первоначально работа над цыфровками занимает много времени, особенно с малоспособными детьми. По мере формирования навыка-затраты уменьшаются, со временем надобность в подобной тренировке совсем отпадает.

Следующий этап в работе над развитием гармонического слуха заключается в следующем: солист играет мелодию (вначале простейшую), такую, чтобы не требовалось особых усилий для запоминания.

Учащийся предлагает свой вариант аккордового аккомпанемента, играет его с солистом. Сразу же слышны ошибки в гармонии. Они обсуждаются. Затем исполняется и транспонируется правильный вариант.

Хороший результат приносит способ проговаривания вслух буквенных обозначений функций. Для подвинутых учащихся задание можно усложнить,

предложив им сделать по слуху несколько вариантов гармонизации одной мелодии и теоретически их обосновать. Также можно сымпровизировать несколько ритмических вариантов, подходящих по характеру к произведению. Такие задания способствуют творческой свободе и психологической раскрепощенности учащихся.

В последнее время мы начали практиковать и такой способ работы над транспонированием: учащийся получает пьесу, пропевает внутренним слухом вокальную строчку, анализирует аккомпанемент без карандаша и отдает ноты солисту. Тот играет мелодию, а юный концертмейстер - аккомпанемент. Но этот способ работы возможен только с учащимися, прошедшими подготовку, описанную выше.

6. Технология опыта

Целью педагогической деятельности Кужельковой Елены Геннадьевны является формирование устойчивого интереса у учащихся в творческой деятельности к предмету "Аккомпанемент".

Для достижения планируемого результата предполагается решение следующих задач:

-развитие гармонического и мелодического слуха;

-воспитание чувства ритма:

-повышение интереса;

-воспитание навыков самостоятельной работы

-воспитание чувства партнерства
-воспитание чувства стиля
-воспитание художественного вкуса.

7. Оценка результативности опыта

В опыте Кужельковой Елены Геннадьевны показано, какие возникают вопросы при работе с учащимися. Какие проблемы приходится решать на занятиях. Этап обучения - это не только период, когда решаются творческие и практические задачи, но это еще и время, когда развиваются отношения между педагогом и учеником.

Елена Геннадьевна владеет не только хорошими профессиональными знаниями по предмету, но и является хорошим психологом. Это помогает раскрыть у учеников творческие способности, завоевать уважение и доверие.

Педагог познает внутренний мир каждого ученика, тесно общается с каждым из них. Налажен хороший контакт с родителями детей. Положительные черты у учащихся педагог поощряет, а отрицательные - анализируются вместе с учеником и стремится искоренить.

Каждый ребенок это индивид, который обладает только ему присущими чертами характера и темперамента. И Елена Геннадьевна находит индивидуальный подход к каждому из них. Какие будут отношения в классе на уроке, такие будут и результаты занятий. Поэтому педагог стремится найти взаимопонимание с учеником.

Обучающиеся класса Кужельковой Елены Геннадьевны постоянно принимают активное участие в различных концертах, семинарах, открытых уроках.

Главным для преподавателя являются задачи воспитания чувства партнерства, сопереживания и ответственности, любовь к музыке.

Кужелькова Елена Геннадьевна

Библиографический список:

1.Булаева О., Геталова О.Учусь импровизировать и сочинять - СПб: Композитор, 1999
2.Борухзон Л., Волчек Л. Азбука музыкальной фантазии - СПб: Композитор, 1999
3.Маклыгин А.Импровизируем на фортепиано.1и 2 части-М: Престо,1999
4.Мамаева М.Как подобрать аккомпанемент к любимой мелодии-СПб: Нота,2003
5.Петрушин В.Музыкальная психология /В.Петрушин. - Академический проект,2006.
6.Тургенева Э., Малюков А.Пианист-фантазер.1,2части-М: ВЛАДОС, 2002
7.Шендерович Е.Об искусстве аккомпанемента. М., 1969,
8.Шендерович Е."В концертмейстерском классе".Размышления педагога.М., Музыка, 1996
9.Цыпин Г.Психология музыкальной деятельности/Г.Цыпин-М, 1994.

Кужелькова Елена Геннадьевна

Приложение

1. Подбор аккомпанемента по буквенным обозначениям:

Русская народная песня "Калинка"
Русская народная песня" Солдатушки, бравы ребятушки"
Русская народная песня" Во саду ли, в огороде"
Музыка М.Таривердиева, слова Н.Добронравова
"Маленький принц"

2.Подбор аккомпанемента по совмещенным тональностям :

Музыка В.Баснера, слова М.Матусовского
"Крестики-нолики".

3.Пение партии солиста под собственный аккомпанемент и транспонирование:

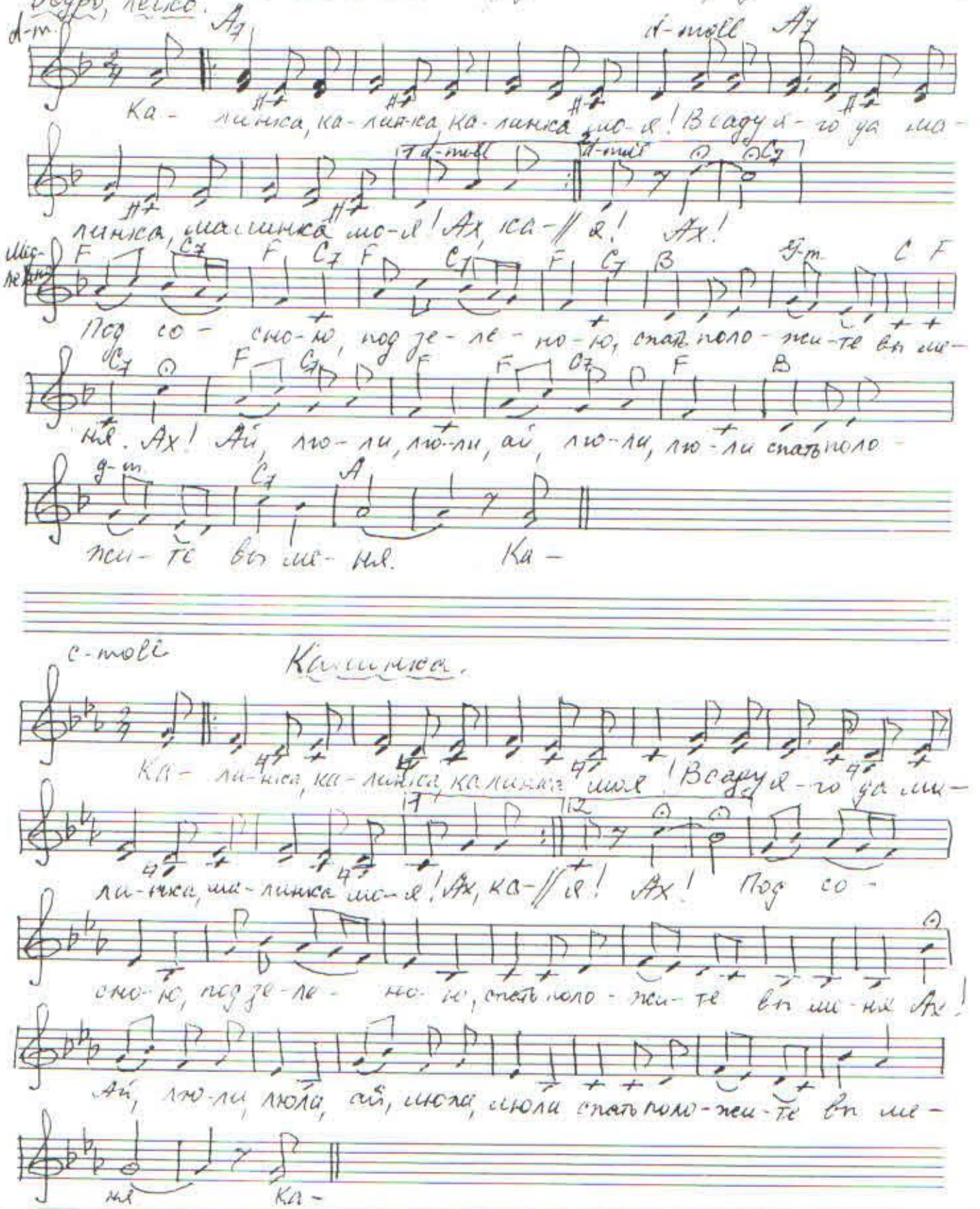
Музыка В.Абаз, слова И.Тургенева
"Утро туманное",
Музыка А.Варламова, слова народные
"Вдоль по улице метелица метет",
Музыка А.Даргомыжского, слова А.Пушкина
"Я Вас любил

4. Анализ тонального плана в пьесах:

М. Варкентин "Светлая мечта".
М. и П. Хиллс "С днем рождения",
Ж. Пьермонт "Веселые колокольчики".

d-moll Калинка (русская народная песня)

Бодро, легко.

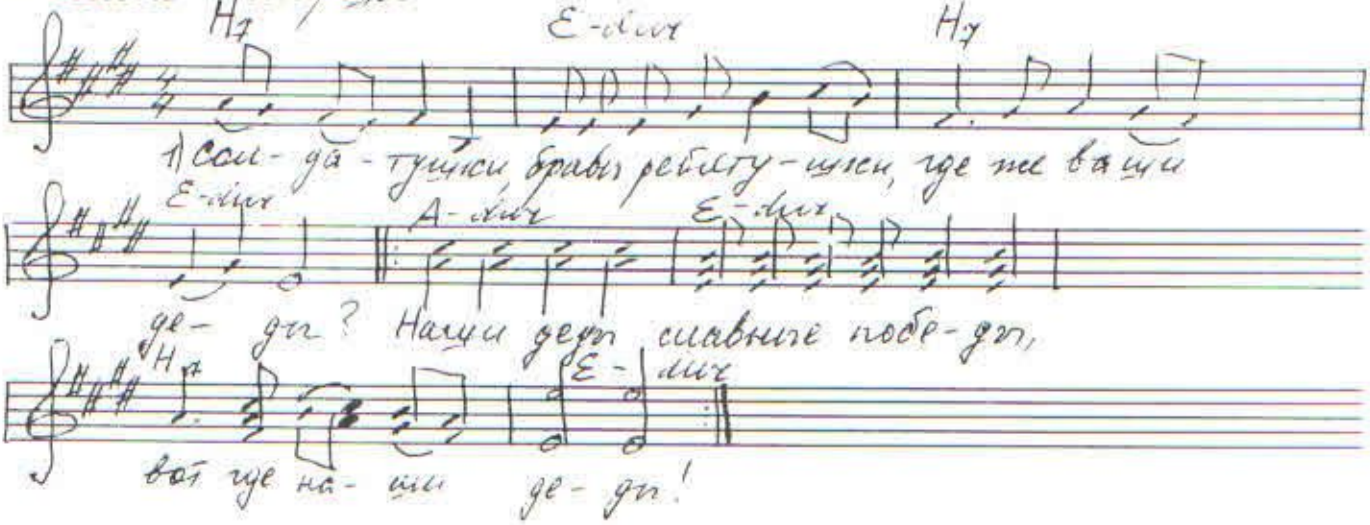


(русская народная песня)

Солдатушки, браво ребятушки

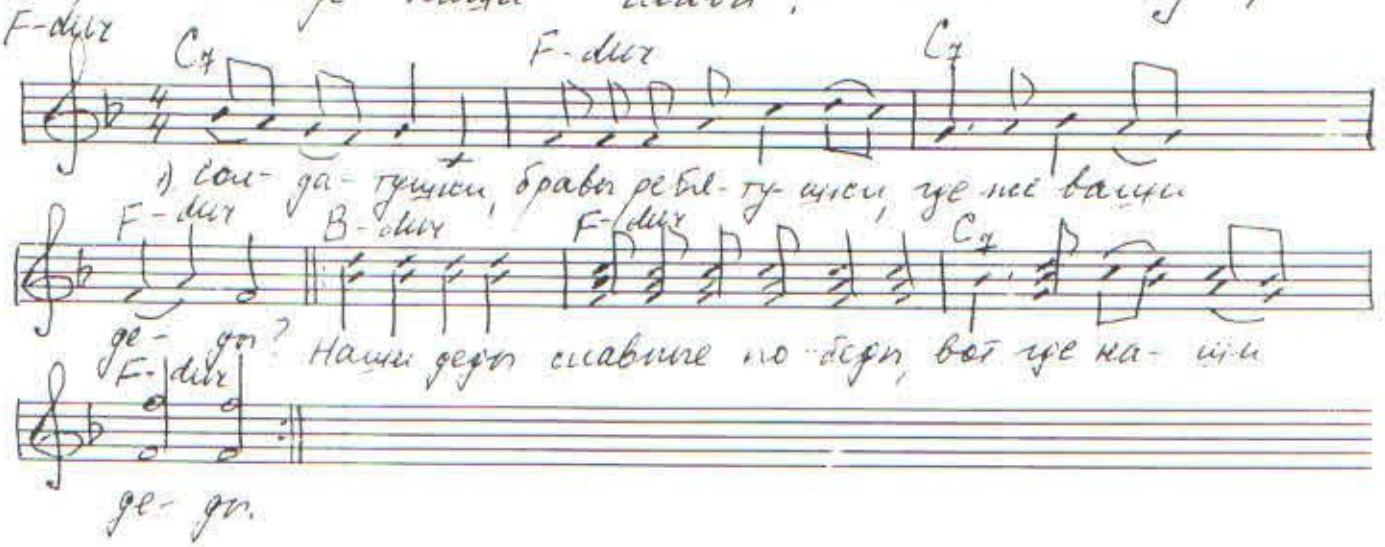
E-dur

В темпе марша



2 куплет. ~~Солдатушки, браво ребятушки,~~
Где же ваши сёстры?
– Наши сёстры – пики, сабли, востры, } 2р.
~~Вот где наши сёстры~~

3 куплет. Солдатушки, браво ребятушки,
Где же ваша слава?
– ~~Наша слава – русская держава~~ – } 2р.
– Вот где наша слава!

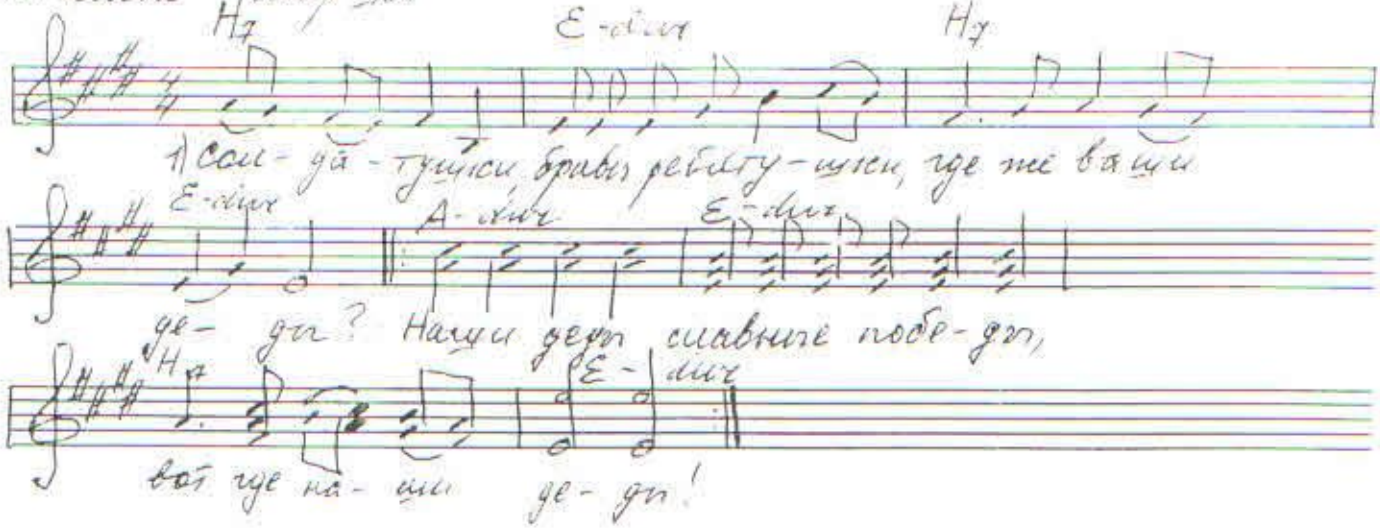


(русская народная песня)

Солдатушки, браво ребятушки

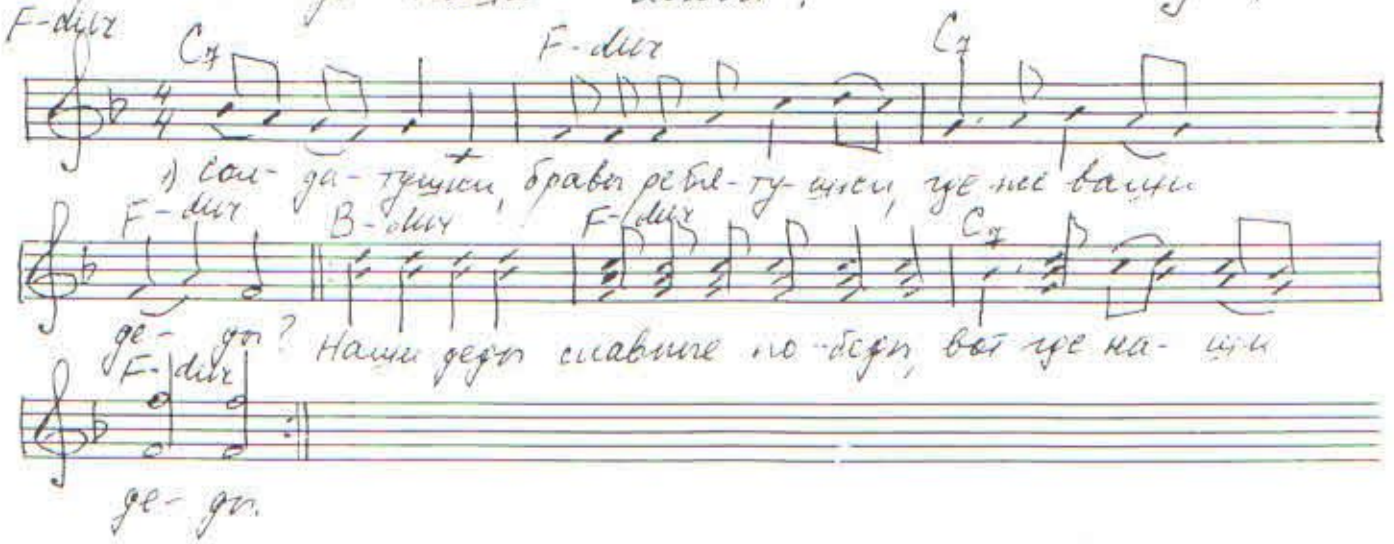
E-dur

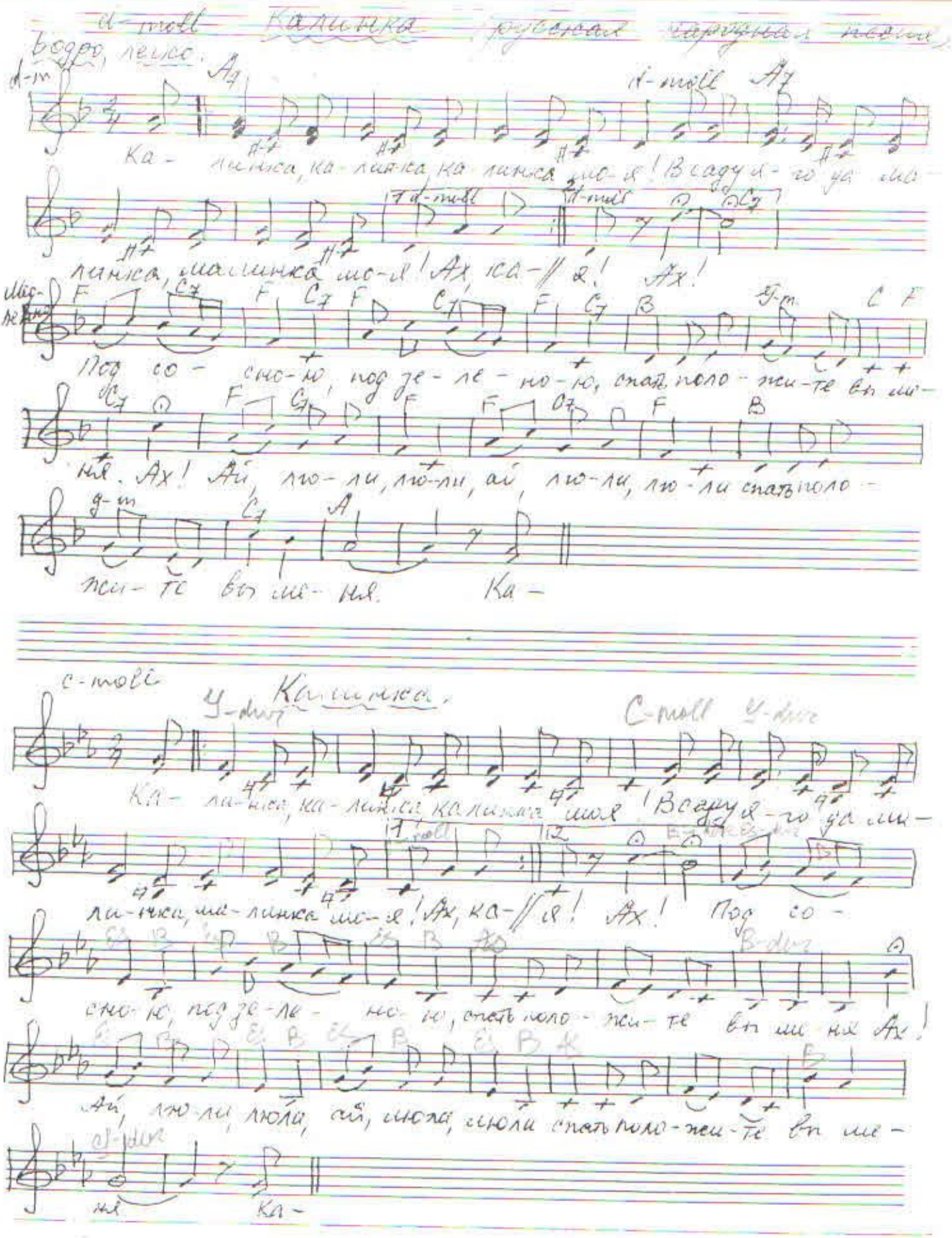
В темпе марша



2 куплет. Солдатушки, браво ребятушки,
Где ее ваши сестры?
– Наши сестры – пики, сабли, востры, } 2р.
~~Вот где наши сестры~~

3 куплет. Солдатушки, браво ребятушки,
Где ее ваша слава?
~~– Наша слава – русская держава~~ – } 2р.
– Вот где наша слава!





d-moll Калинка русская народная песня

Бодро, легко.

d-m A7 d-moll A7

Ка- линка, ка- линка, ка- линка мо- я! В саду я- го да ма-

1 d-moll 2 d-moll C7

линка, малинка мо- я! Ах, ка- // я! Ах!

Медленно F C7 F C7 F C7 F C7 B g-m C F

Под со- сно- ю, под зе- ле- но- ю, спать поло- жи- те вы ме-

C7 F C7 F F C7 F B

ня. Ах! Ай, лю- ли, лю- ли, ай, лю- ли, лю- ли спать поло-

g-m C7 A

жи- те вы ме- ня. Ка-

c-moll Калинка.

Y-dur C-moll Y-dur

Ка- ли- нка, ка- линка, калинка моя! В саду я- го да ма-

1 c-moll 2 B-dur Es-dur B

ли- нка, ма- линка мо- я! Ах, ка- // я! Ах! Под со-

Es B Es B Es B Ab B-dur

сно- ю, под зе- ле- но- ю, спать поло- жи- те вы ме- ня Ах!

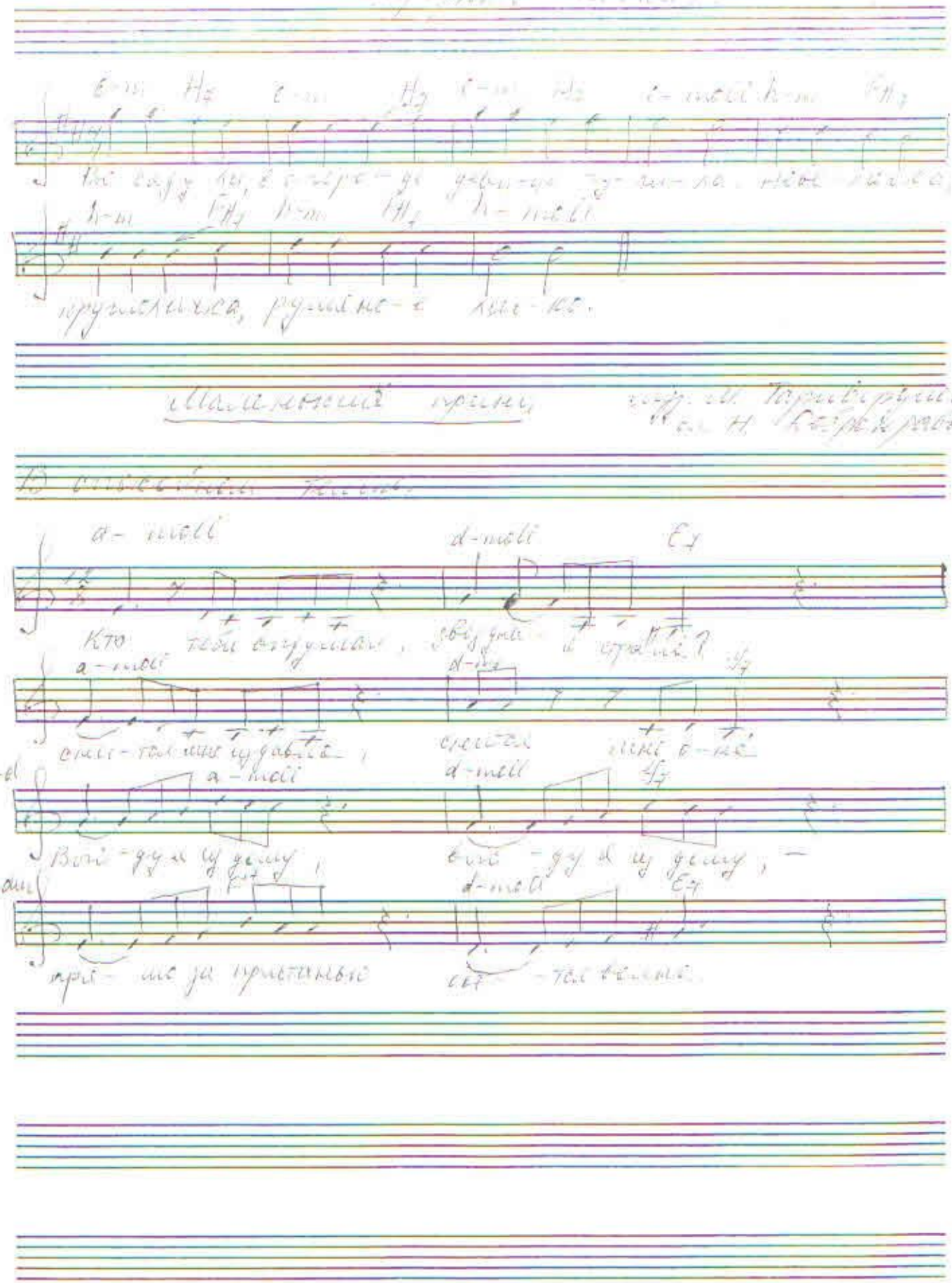
Es B Es B Es B Es B Ab B

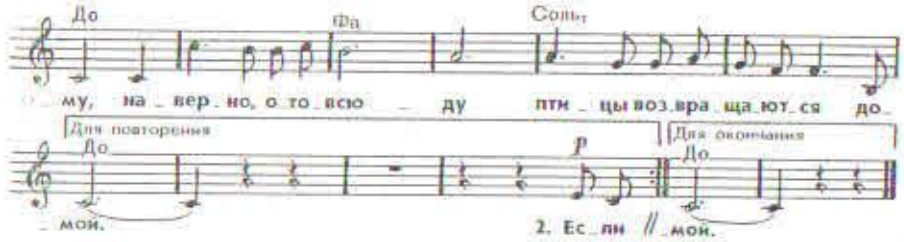
Ай, лю- ли, люли, ай, люли, люли спать поло- жи- те вы ме-

C-dur

ня Ка-

Во саду ли в огороде



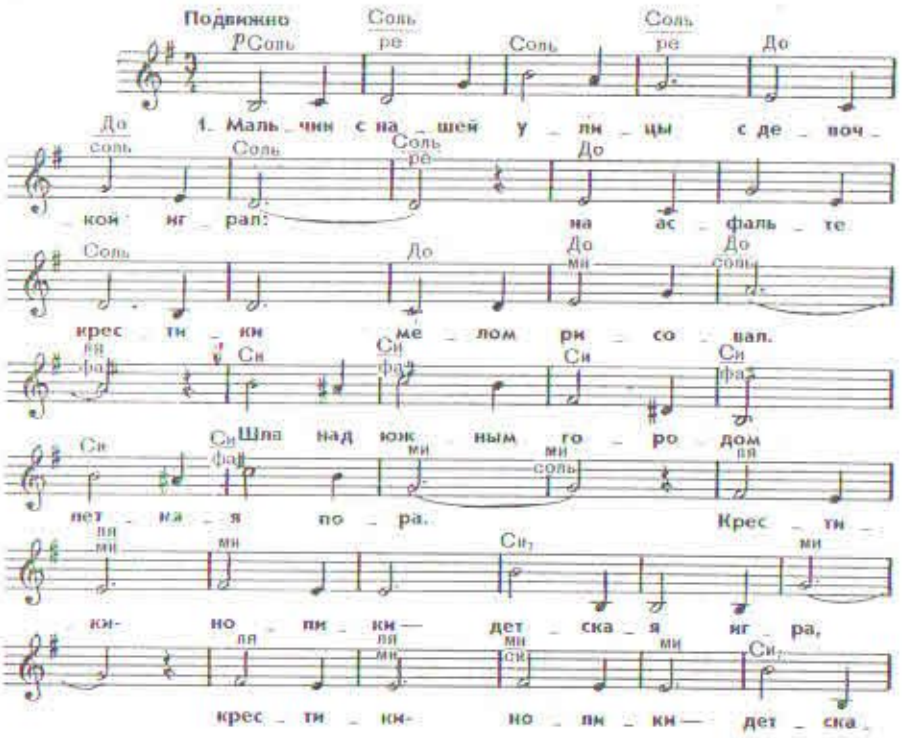


2. Если над землей клубятся тучи,
Птицы набирают высоту.
Если им грозит в дороге гибель,
Птицы умирают на лету.
Не страшат их острые вершины
И моря, окутанные тьмой;
Потому, наверно, отовсюду
Птицы возвращаются домой.

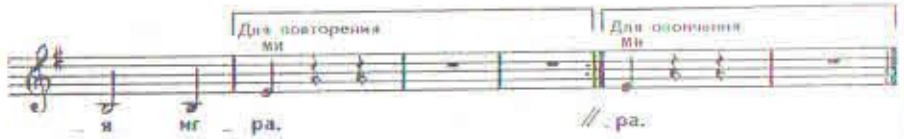
3. Отчий край, заветный берег детства,
Ты опять мне виден впереди,
И тебя лишь только вместе с сердцем
Можно вынуть из моей груди.
И не смогут сбить меня с дороги
Ни туман, ни ветер штормовой.
Потому, наверно, отовсюду
Птицы возвращаются домой.

КРЕСТИКИ-НОЛИКИ

Слова М. МАТУСОВСКОГО — Музыка В. БАСНЕРА



с 5И к



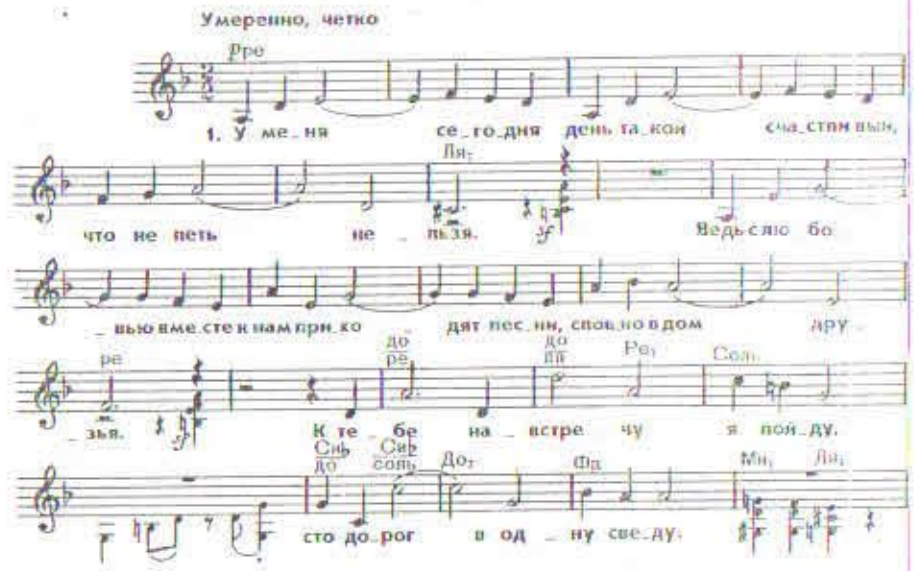
2. Улетел, развеялся
Пароходный дым.
Стала взрослой девочка,
Мальчик стал большим.
Бродит он под окнами
С ночи до утра.
Крестики-нолики — 2 раза
Детская игра.

3. Вот и вся история,
Нет в ней ничего.
Ждет ли нынче девочка
Друга своего!
Гонят в море парусник
Дальние ветра...
Крестики-нолики — 2 раза
Детская игра.

4. По знакомым улочкам,
Узким и крутым,
Шла другая девочка
С мальчиком другим.
Надпись полустертая
Посредн двора...,
Крестики-нолики — 2 раза
Детская игра.

СЧАСТЛИВЫЙ ДЕНЬ

Слова М. РЯБИНИНА — Музыка В. ДМИТРИЕВА



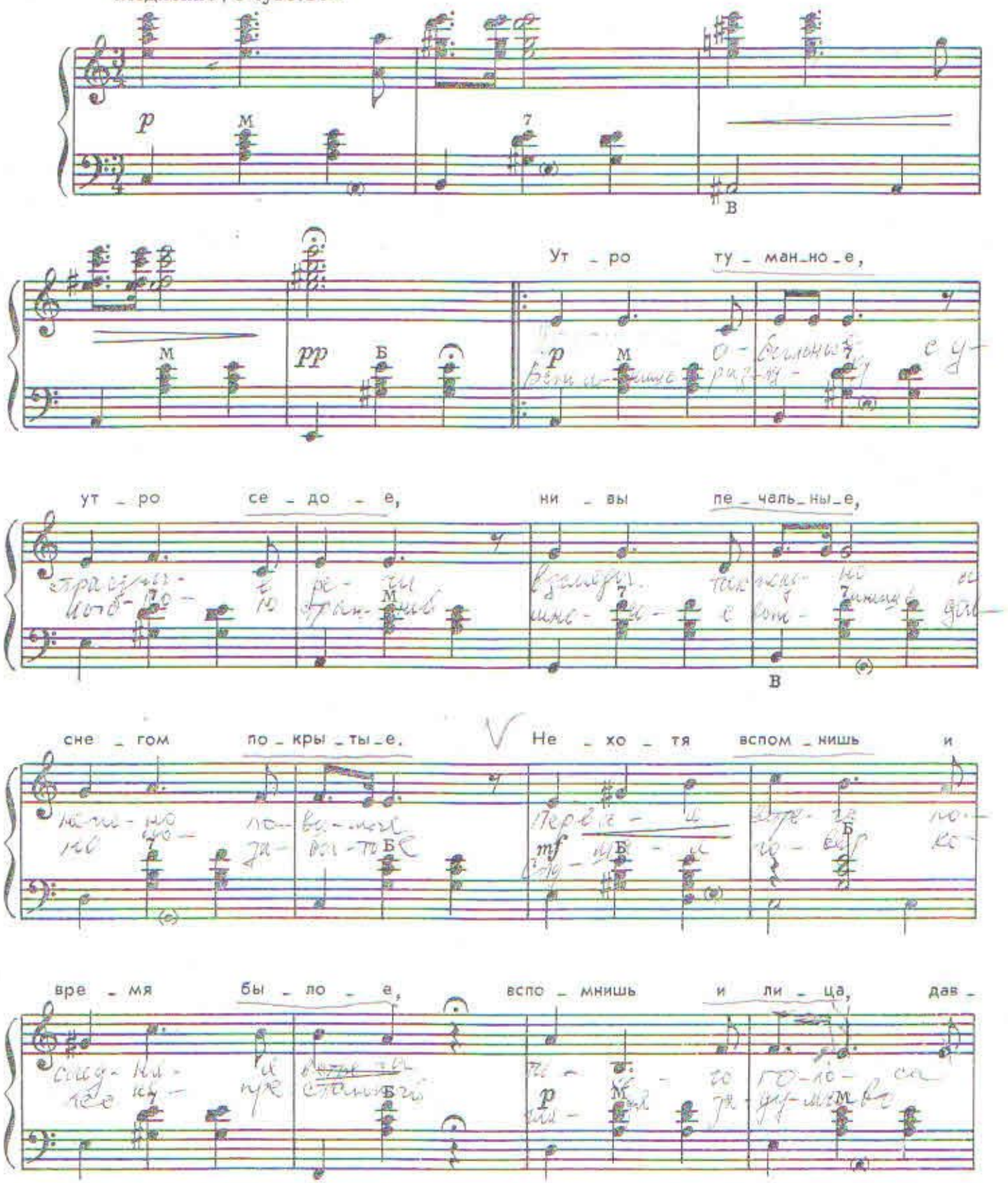
с 5И к

УТРО ТУМАННОЕ

Слова И. ТУРГЕНЕВА

В. АБАЗ

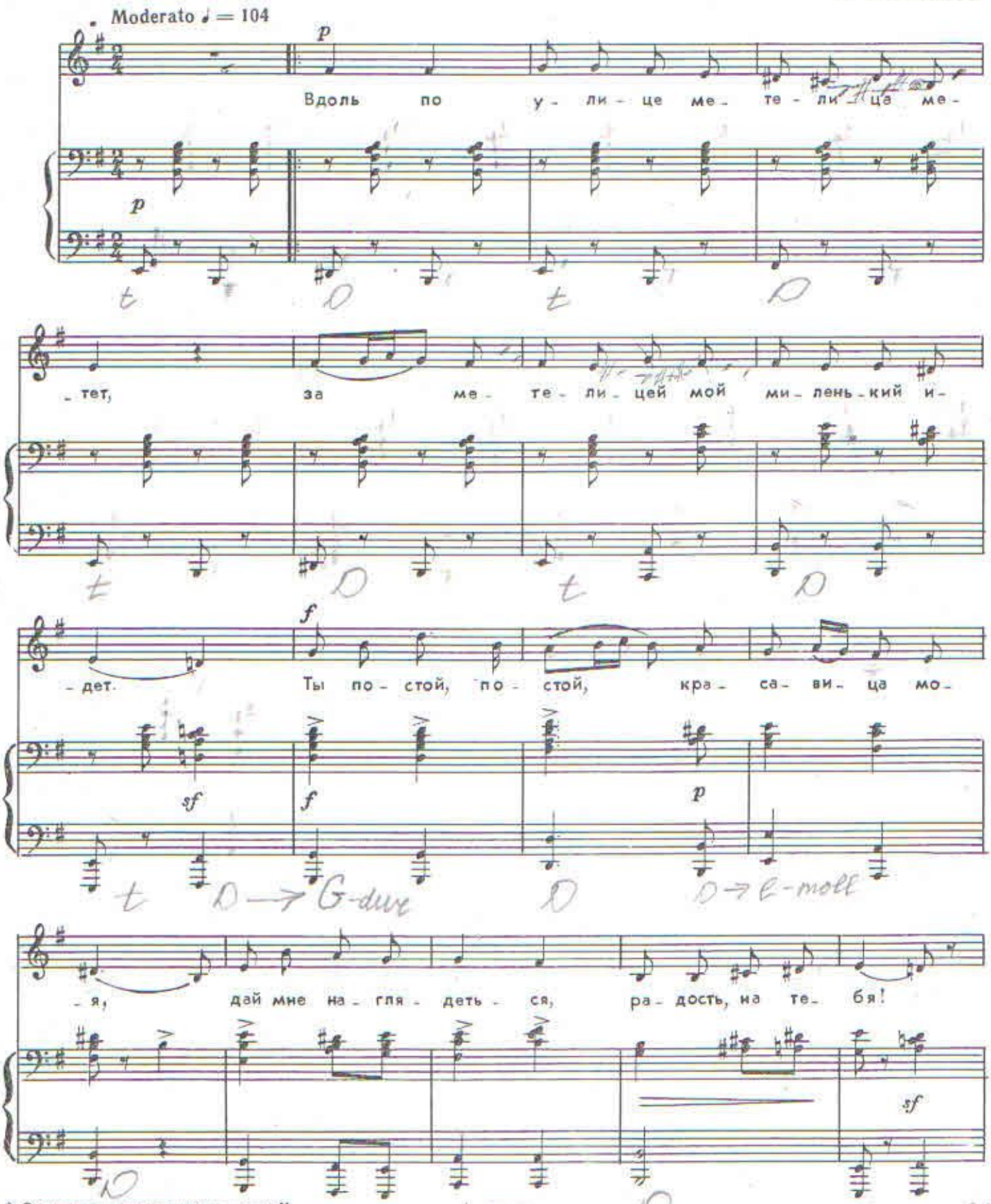
Медленно, с чувством



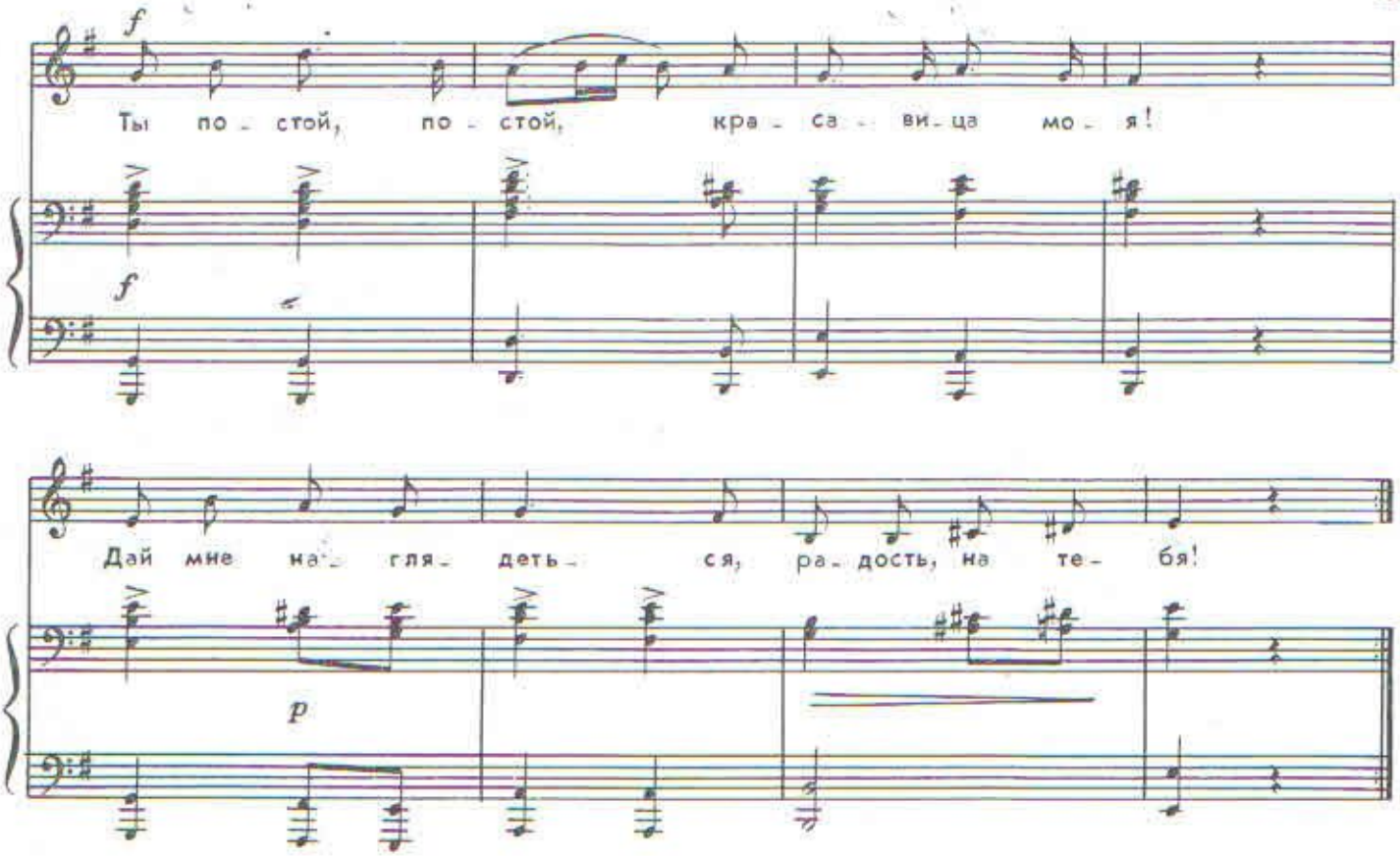
Вдоль по улице метелица метет

Слова народные

А. ВАРЛАМОВ



* Оригинальная тональность — a-moll.



1. Вдоль по улице метелица метет,
За метелицей мой миленький идет.
Ты постой, постой, красавица моя,
Дай мне наглядеться, радость, на тебя.

2. На твою ли на приятну красоту,
На твое ли что ль на белое лицо.
Ты постой, постой, красавица моя,
Дай мне наглядеться, радость, на тебя.

3. Красота твоя с ума меня свела.
Иссушила добра молодца меня.
Ты постой, постой, красавица моя,
Дай мне наглядеться, радость, на тебя.

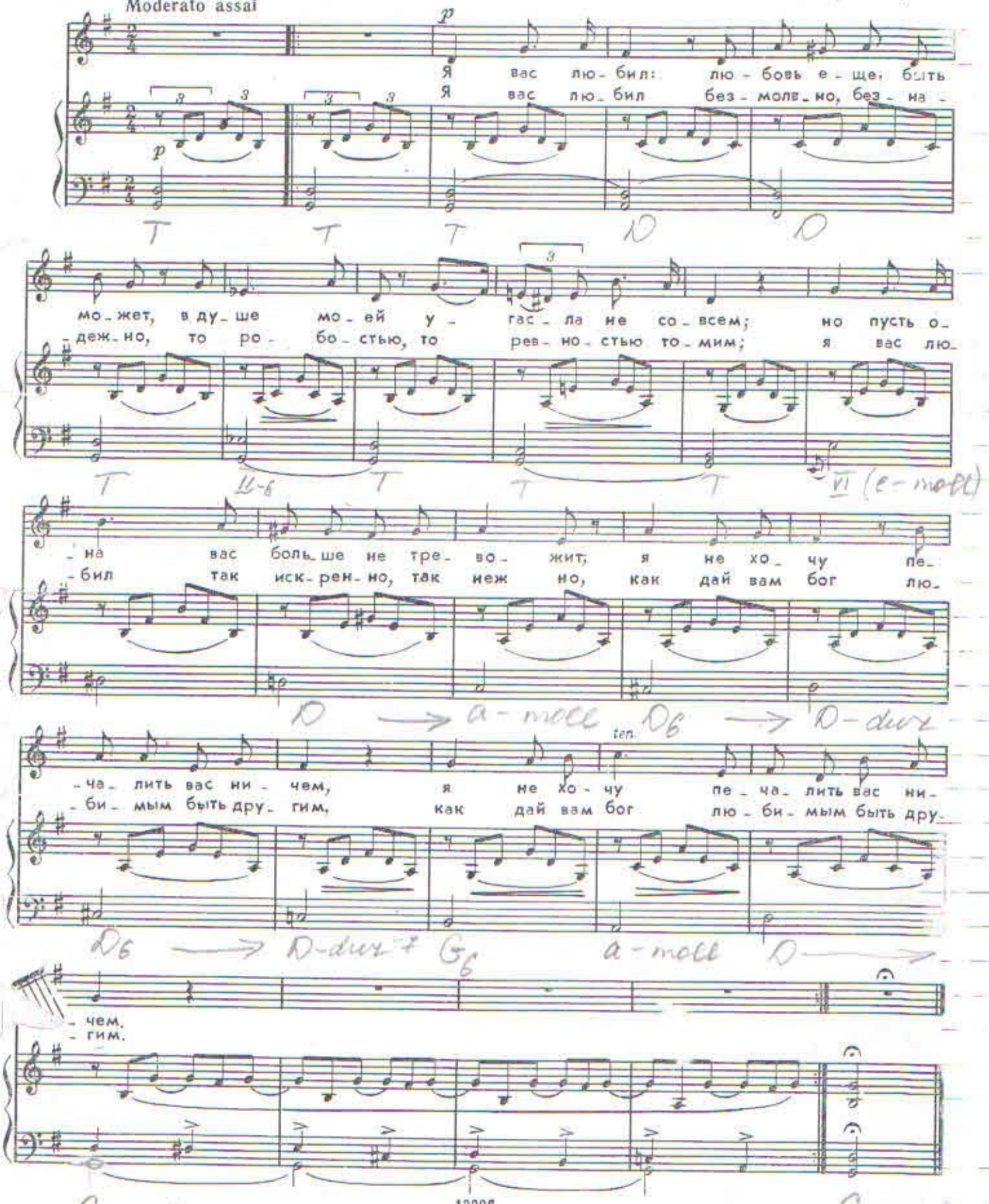
Я вас любил

Слова А. ПУШКИНА

G-dur

А. ДАРГОМ ЖСКИЙ
(1813— 69)

Moderato assai



13326

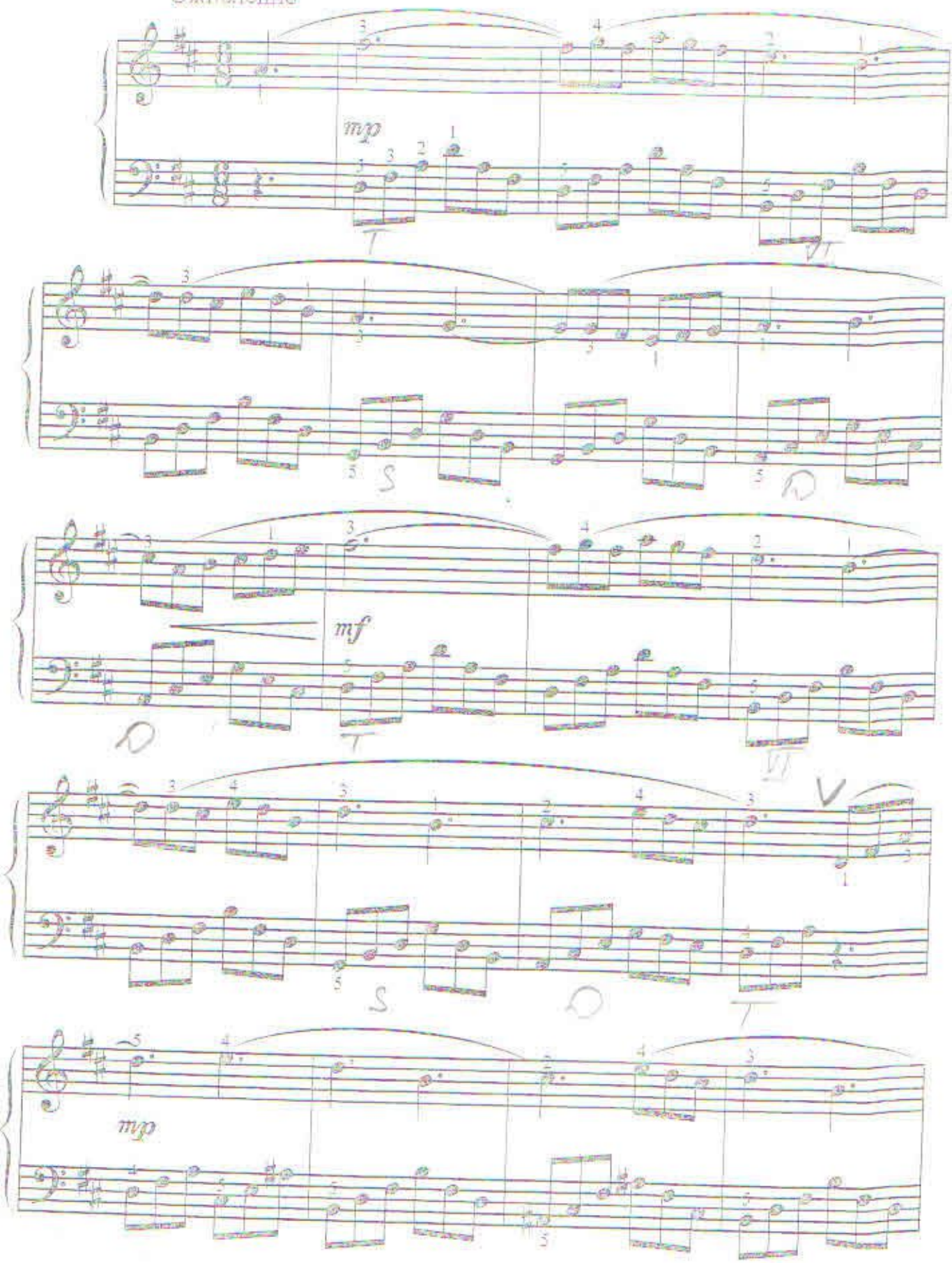
G-dur G-dur

D - dur

Светлая мечта

М. Варкентин

Оживлённо

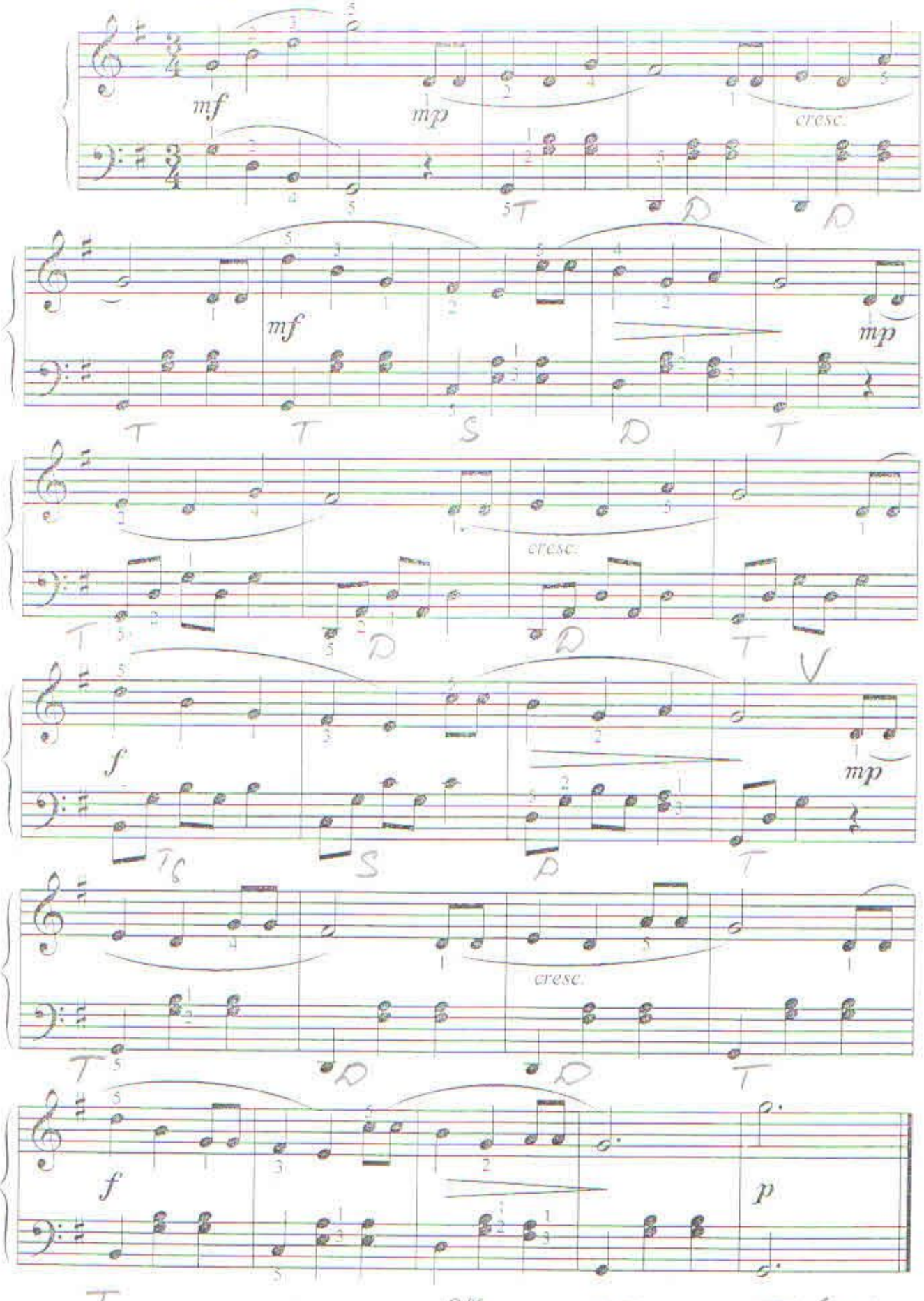


G-dur

С днём рождения

М. и П. Хилле

Спокойно



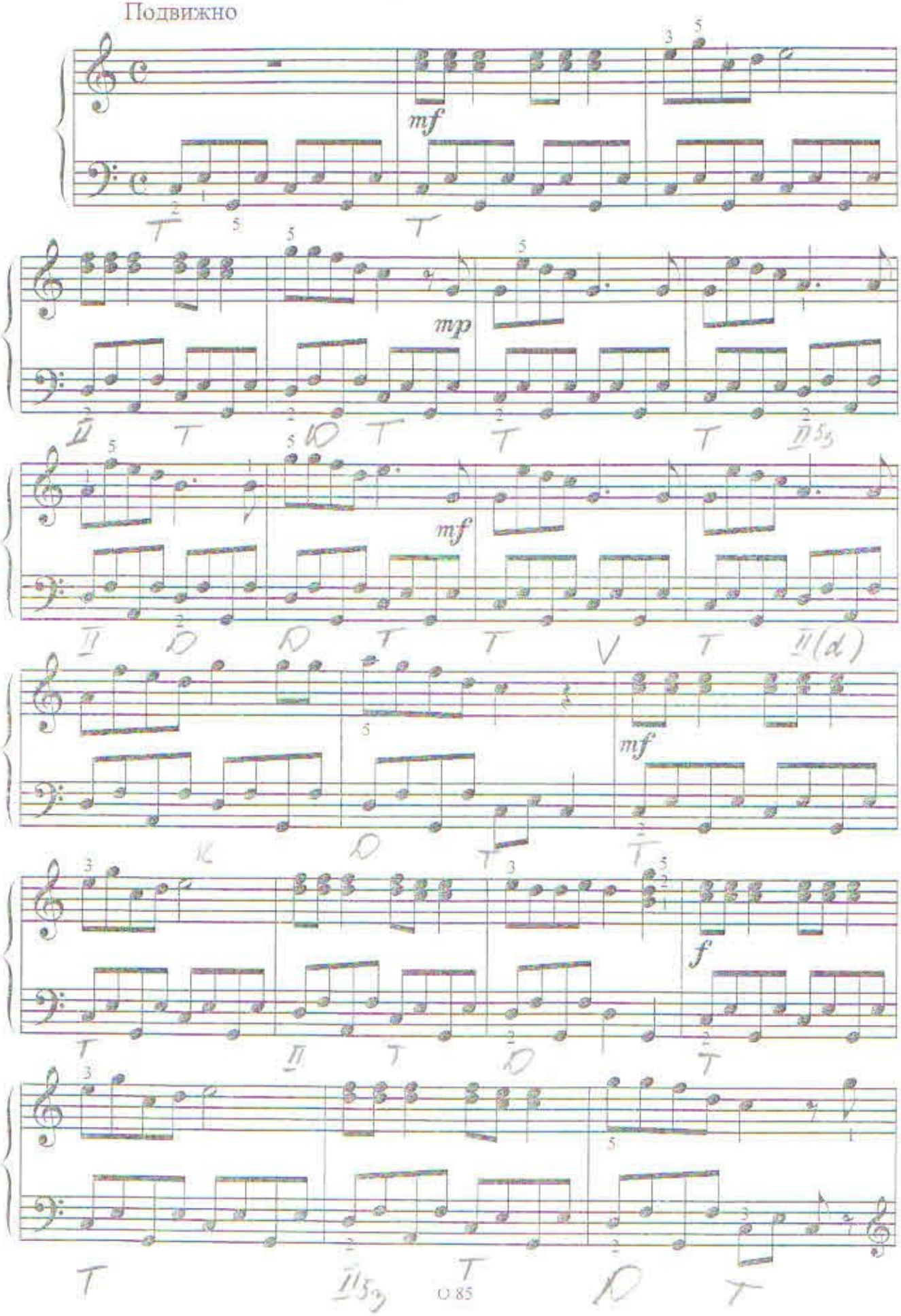
T (G-dur)

C-dur

Весёлые колокольчики

Ж. Пьермонт

Подвижно



Управление культуры администрации Старооскольского городского округа
Муниципальное бюджетное образовательное учреждение
дополнительного образования детей
«Детская школа искусств с.Федосеевка»

309536 с.Федосеевка
93
ул. Н.Лихачевой, д.48

тел./факс: 8(4725)22-34-

РЕЦЕНЗИЯ

на обобщение опыта работы преподавателя
МБОУ ДОД «ДШИ с.Федосеевка»
Кужельковой Е.Г. на тему:

«Разнообразные формы работы над аккомпанементом в классе фортепиано»

В представленной работе, преподаватель Кужелькова Елена Геннадьевна затронула важные вопросы в работе над аккомпанементом. Был представлен в приложении перечень пунктов по разнообразным видам работы аккомпанемента. В своем докладе преподаватель ознакомила нас с разнообразными формами работы над аккомпанементом в классе фортепиано. Были показаны практические приемы работы с учащимися. На каждую тему были показаны упражнения на основе музыкального материала, и как надо добиваться правильности их исполнения.

Автор подробно осветила необходимость и значимость данной темы, раскрыла ее содержание, предложила эффективные формы обучения. В работе сочетаются положительные наработки различных фортепианных методик с удачными находками из личного практического опыта Кужельковой Е.Г.

Данная работа изложена грамотным языком, логично выстроена и рекомендуется для использования в учебном процессе преподавателей ДМШ и ДШИ.

Рецензент:

Преподаватель по классу фортепиано
Заведующая фортепианным отделением
МБОУ ДОД «ДШИ с.Федосеевка» И.А.Романченко