

МУНИЦИПАЛЬНОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ДЕТСКАЯ ШКОЛА ИСКУССТВ №5
ИМЕНИ Д. Д. ШОСТАКОВИЧА» ГОРОДА КУРСКА

Методический доклад на тему:
**«ПОДБОР ПО СЛУХУ - ВАЖНАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ
РАБОТЫ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В ДЕТСКОЙ ШКОЛЕ ИСКУССТВ».**

Выполнила: концертмейстер
высшей квалификационной категории
Гончарук Лидия Андреевна

Курск – 2017.

ВВЕДЕНИЕ

Исполнение на музыкальном инструменте – это своеобразное самовыражение музыканта, его разговор со зрителем посредством языка музыки. Каждый взрослый музыкант может сыграть произведение наизусть или проиграть его с листа по нотам, но немногие сумеют повторить услышанное по слуху. Здесь хочется отметить, что зачастую пассивность слуха пианиста – результат обучения по нотам начиная еще с музыкальной школы, когда графическое изображение музыки является первичным и доминирует во всей системе обучения. А работа над подбором по слуху в ДШИ, к сожалению, весьма ограничена, что указывает на недооценку этого важнейшего метода. И если связь между слуховым предслышанием и движениями рук развивается слабо, то, как итог этого – неумение подбирать по слуху, недолговременная музыкальная память, привязанность к нотному тексту, боязнь забыть его на сцене, неумение свободно владеть инструментом.

В работе «Пианист и его работа» профессор С. Савшинский пишет: «Приходится сожалеть о том, что обучение игре по слуху сводится лишь к кратковременным и несистематизированным занятиям. Если игра по слуху является одним из постоянных методов занятий, то этим систематически воспитываются способности и умения ученика».

То же можно сказать и о взрослых музыкантах. Процесс разделения исполнительского и композиторского образования отрицательно сказался на музыкальном обучении. Множество превосходных концертмейстеров, способных с листа исполнить труднейшие произведения, не умеют играть на слух, сочинять аккомпанемент, импровизировать, транспонировать.

Игра по слуху тесно связана с импровизацией. Поэтому каждый концертмейстер, исходя из уровня своей профессиональной подготовки, должен стремиться еще и к овладению навыками импровизации, помимо подбора по слуху мелодии и аккомпанемента.

Развить способности играть по слуху в той или иной степени может практически каждый музыкант. Особенно важен этот навык в работе у

пианиста-концертмейстера ДШИ, так как его работа требует владения целым комплексом музыкальных способностей.

В работе с инструменталистами

Как правило, аккомпанемент в репертуаре обучающихся младших классов ДШИ бывает очень простым, бедным и однообразным, особенно это касается программы для 1-2 класса. В произведениях, как правило, существует очень жидкая фактура, много незаполненных пауз, отсутствие вступлений и логических завершений. Поэтому для полного раскрытия способностей юного музыканта с его простой и часто не очень выразительной партией необходимо подумать: что же такого можно изменить в аккомпанементе, чтобы совместный ансамбль получился ярким, выразительным, не примитивным и интересным?

Прежде всего - это фактурное изменение, «укрупнение-заливка», заполнение пауз и длинных нот дополнительными пассажами, более выразительная динамика от пиано к форте, варьирование аккомпанемента в репризных и куплетных формах. Здесь не надо бояться усложнения аккордовой последовательности, полезно использовать джазовые гармонии, так как невозможно воспитать хорошего, продвинутого музыканта-исполнителя на примитивном аккомпанементе, состоящем из трех аккордов. И возраст ученика здесь абсолютно не важен. Концертмейстер должен зажечь, увлечь ребенка, создав «атмосферу взрослости» исполнения. Это относится и к «Ёлочке», и «Во поле береза стояла», и к более сложным пьесам. Главное – соблюдать стиль произведения.

Хочется отдельно сказать об исполнении аккомпанемента без привязки к нотному тексту. Это даёт возможность пианисту-концертмейстеру быть в полном визуальном контакте с солистом, одновременно вступить по кивку головой или взмаху инструментом как дирижёрской палочкой, а также сделать идеально синхронным снятие звука в коде. Поэтому игра на слух без нот имеет очень важную роль для достижения высокого уровня в ансамблевом исполнении.

В классе вокала

В классе вокала подбор аккомпанеента по слуху бывает очень важен, так как очень часто ученики исполняют детские песни, которые существуют только в записи или произведение представляет собой лишь вокальную строчку без гармонической основы. Очень часто это бывают авторские песни «скачанные» из интернета. Поэтому здесь срабатывает тот же принцип работы, который я использовала, работая в классе эстрадного вокала. На начальном этапе работы идет запись вокальной партии (это необходимо при сложной мелодической линии, имеющей много отклонений и модуляций, но не обязательна при работе с простыми мелодиями), потом под нотную строчку подставляются гармония, записываются основные моменты вступления и заключения, и затем начинается работа по созданию своего оригинального аккомпанеента.

Очень часто в школьном репертуаре встречаются народные песни, у которых нет ярко выраженного, законченного аккомпанеента. Как правило, все они имеют куплетную форму, которая связана напрямую с текстом и подразумевает какое-то драматическое развитие. Отсюда возникает необходимость использовать приём варьирования при создании аккомпанеента, менять фактуру - драматизирова, или наоборот делая его прозрачнее и нежнее - исходя из смысловой текстовой нагрузки.

В моей работе часто используются песни из мультфильмов и кинофильмов, где аккомпанемент, как правило, записан очень скупо и охватывает только один куплет и припев. Поэтому при куплетной форме аккомпанемент приходится дописывать, досочинять, изменять фактуру и добавлять вступления и коды.

В классе вокала так же важна игра «вслепую», т.е. без нот, поскольку, как и в работе с инструменталистами, концертмейстеру необходима очень тесная визуальная связь с вокалистом для достижения идеального ансамблевого исполнения, слежение за артикуляцией исполнителя, его дыханием.

При работе с хором

При работе с хоровыми произведениями а капелла концертмейстеру на репетициях иногда требуется сочинять аккомпанемент, для того, чтобы качественно проучить партии и выстроить мелодическую основу, помочь хору выстроить гармоническую вертикаль. Такой вид работы дает возможность обучающимся петь чище, удерживаться в тональности.

Практика показывает, что зачастую большие затруднения у обучающихся хорового отделения вызывает настройка первоначального аккорда. Неправильно взятый звук ставит под угрозу срыва все произведение, поэтому для облегчения нахождения правильной тональности хоровая партитура нуждается в инструментальном вступлении. Кроме такой технической роли, вступление несет и художественные функции, сразу вводя слушателя в эмоционально-духовную атмосферу произведения.

Вступление, как правило, моделируется из заключительного предложения, фразы произведения, образуя тем самым мотивную и смысловую арку. Оно может быть построено на аккордовой фактуре, может включать регистровые сопоставления, дробление крупных длительностей и укрупнение мелких и т.д. Выбор гармонизации и интервалики остается в ведении концертмейстера, и обусловлен его личными пристрастиями и художественным вкусом. Главным условием здесь является обязательный возврат, при помощи каденции, в основную тональность и, по возможности, ясное ощущение хористами первого звука партии.

Практика показывает, что хористы удобнее ощущают и находят вокальный ансамбль, если первое предложение или фраза дублируется инструментом. Для точного интонирования рекомендуется в сопровождении использовать тот же регистр и диапазон, что и в партитуре.

Внимательным должно быть отношение к построению аккомпанемента в местах вступления голосов в таких сложных условиях, как быстрый темп, большая динамика, высокая или низкая tessitura, метроритмические трудности и т.д.

Выбор аккомпанемента в заключительной каденции зависит от множества факторов, среди которых выразительность музыкального произведения, общая драматургия художественного образа, динамика, агогика, интонационная структура мелодии и т.д. В каждом отдельном случае хормейстер и концертмейстер решают задачу по-своему, и единых рецептов здесь нет. Если попытаться классифицировать завершающие фразы аккомпанемента, то можно подразделить их на следующие виды:

- завершение продолжающего типа как бы домысливает хоровую партитуру и продолжает общее движение;
- завершение цитирующего типа - самое удобное для концертмейстера; позволяет просто повторить, возможно - с некоторой трансформацией фактуры - заключительную фразу произведения или аккомпанемента.

Часто этот тип используется в куплетной форме. Недостатком такого вида окончания является его излишняя «надоедливость», окончания контрастного типа не подразумевает цитирования элементов партитуры, либо использования предыдущего кода тематического материала. В этом случае музыкальное сопровождение в некоторой степени контрастирует хоровой партитуре и спектр его выразительных средств может простираться от простого заключительного аккорда до развернутой мелодической, модуляционной коды. Степень же развитости инструментальной коды зависит от закономерностей предыдущего развития хоровой или вокальной линии, от системы выразительных средств данного произведения, от взаимодействия сторон музыкального образа, т.е. от целесообразности и необходимости присутствия инструментальной коды.

Нередки случаи включения в концертный репертуар произведений *a`capella* с досочиненным аккомпанементом. Концертмейстер в данном случае должен проанализировать произведение, при этом пользуясь аналогичными примерами из музыкальной литературы, затем, соотнося свое видение с техническими возможностями хора и пожеланиями хормейстера, выстроить окончательный вариант аккомпанемента.

В классе хореографии

Основной каждодневной работой на уроках классического танца являются упражнения у станка. Это работа тяжёлая и рутинная. Поэтому концертмейстер-пианист должен исполнять разнообразную музыку для сопровождения танцевальных упражнений, руководствуясь эстетическими критериями, чувством художественной меры, и постоянно пополнять свою «музыкальную копилку». 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. Поэтому важно включать в музыкальное сопровождение импровизацию и игру по слуху, очень тонко чередовать популярные классические мелодии с джазовыми, эстрадными, песенными, ни в коем случае не заикливаясь на чём-то определённом и часто повторяющемся, не давать уставать слуху обучающихся, не набивать оскомину. Необходимо так же учитывать возраст обучающихся и их музыкальные вкусы и привязанности. Дети младшего возраста могут не воспринять джазовые стандарты доступные более взрослым ученикам, но для прививания такой музыки можно попробовать сыграть им знакомые детские песни (из мультфильмов или кинофильмов).

В сочинении-импровизации собственного аккомпанеента концертмейстеру необходимо соблюдать характер, темп, метроритм (размер, акценты и ритмический рисунок), форму музыкального произведения. Все моменты, связанные с импровизацией, должны быть согласованы с хореографом, чтобы танцевальный рисунок не пострадал. Необходимо учитывать эмоциональную реакцию учеников, так как музыкальный материал ни в коем случае не должен оставлять их равнодушными. Таким образом, сопровождение уроков танца должны быть очень точным, четко и качественно организованным, так как от этого зависит музыкальное развитие обучающихся и конечный результат.

Наконец, концертмейстеру 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 (на эстетическом отделении, в подготовительных группах) концертмейстер 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.

Транспонирование и игра по слуху.

Транспонирование в концертмейстерском классе является одной из необходимых частей профессиональной подготовки будущих музыкантов. Этот вид деятельности оказывает значительное влияние на формирование личности пианиста, развитие его общемузыкальных способностей.

Навыки транспонирования необходимы концертмейстеру везде, где бы он ни работал. При транспонировании первоначальный строй и, конечно же, аппликатура меняются, хотя фактура произведения сохраняется. Основным условием правильного транспонирования является мысленное воспроизведение пьесы в новой тональности.

Так как процесс транспонирования требует большой быстроты ориентировки в музыкальном произведении, то в такой ситуации решающую роль приобретает внутреннее слышание транспонируемого произведения, ясное осознание всех модуляций и отклонений, функциональных смен, структуры аккордов и их расположений, интервальных соотношений и взаимосвязей как по горизонтали, так и по вертикали. В процессе транспонирования с листа нет времени для мысленного перевода каждого звука на тон ниже или выше. Поэтому огромное значение приобретает умение

концертмейстера мгновенно определять тип аккорда, его гармоническую функцию, разрешение, интервал мелодического скачка, характер тонального родства и т.д.

При транспонировании аккомпанеента особое значение имеет правильный бас как основа гармонии. Если вдруг концертмейстер не в состоянии охватить всю фортепианную фактуру с ее сложными функциями, то в первую очередь он должен правильно прочесть в транспорте бас, чтобы не сбить солиста. Еще один вид работы очень продуктивен: концертмейстер проигрывает 1-2 раз произведение, запоминает его гармоническую основу, развитие, кульминации, модуляции, а после играет его в транспорте, ориентируясь не только на нотный текст, а на свою память, умение импровизировать, сочинять, играть на слух. Из этого следует, что быстрота ориентировки в новой тональности достигается скорее теми, кто любит и умеет подбирать по слуху, импровизировать. Для того чтобы успешно транспонировать, пианист должен свободно ориентироваться в клавиатуре, владеть различными видами техники.

Подбор аккомпанеента по слуху является творческим процессом, что требует от пианиста самостоятельных музыкально-творческих действий. Навыки подбора по слуху имеют большое значение: подбор на слух сопровождения к мелодии, элементарная импровизация вступления, отыгрышей, заключения, варьирование фортепианной фактуры аккомпанеента при повторениях куплетов, - эти умения чрезвычайно необходимы любому пианисту. Профессор Л.А. Баренбойм утверждает, что приобретение навыков подбора на слух и транспонирования благотворно сказывается на музыкальном развитии музыканта – а именно через осознание слуховых явлений, когда умственная работа тесно связана с его образным и музыкально-ассоциативным мышлением.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Развитый навык подбора мелодий по слуху и умение импровизировать – важная составляющая работы концертмейстера-пианиста, которая необходима профессиональному музыканту любой специальности. Эти умения обязательно будут востребованы. Музыкант, блестяще играющий по слуху оригинальные аранжировки, тонко чувствующий красоту изысканной гармонии и великолепно владеющий различными фактурными приемами, всегда вызывает искреннее восхищение окружающих.

Поэтому специфика работы концертмейстера в школе искусств предполагает желательность, а чаще необходимость обладания такими умениями, как подбор на слух сопровождения к мелодии и элементарная импровизация вступления, отыгрышей, заключения, варьирование фортепианной фактуры аккомпанемента при повторениях куплетов и т.д. Такие умения понадобятся не только в вокальном классе, но и в хореографическом, и в работе с инструменталистами. Концертмейстер ДШИ, как правило, участвует в многочисленных культурно-воспитательных мероприятиях школы (праздничные мероприятия, вечера, юбилеи школы и т.п.), где ему приходится аккомпанировать на слух мелодиям неклассического репертуара, играть импровизации к театрализованным сценкам. Эта деятельность составляет часть профессиональных обязанностей концертмейстера и вписывается в план воспитательной работы учебного заведения.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Калугина М., Развитие творческих навыков аккомпанемента, Москва Музыка, 1989 г.
2. Крючков Н. Искусство аккомпанемента как предмет обучения. – М.: Музыка, 1961. С. 72.
3. Кубанцева Е.И. Концертмейстерство – музыкально-творческая деятельность // Музыка в школе. – 2001. - № 2. – С. 38-40.
4. Люблинский А.П. Теория и практика аккомпанемента: Методологические основы. – Л.: Музыка, 1972. – 81 с.
5. Мошкарров С.Г. Фортепиано. 2 класс: Учебное пособие. – Пермь: ПГПУ, 2003. – 116 с.
6. Савшинский С., Пианист и его работа, Москва Классика-XXI, 2002г.
7. Сиротина Т., Подбираем аккомпанемент, Москва Музыка, 2009 г.
8. Шендерович Е. В концертмейстерском классе: Размышления педагога. – М.: Музыка, 1996. – 206 с.