

МЕТОДИЧЕСКАЯ РАЗРАБОТКА

на тему:

***«О некоторых проблемах аккомпанемента и не только...
О методах обучения этому искусству в музыкальной
школе»***

(из опыта работы педагога Детской музыкальной школы)

**Автор методической разработки:
Преподаватель МАОУДОД «Каширская ДМШ № 2»
Липилина Надежда Ивановна**

**г. КАШИРА
2014 год**

СОДЕРЖАНИЕ

Введение

Глава 1. О чтении с листа

Глава 2. Подбор и транспонирование.

Глава 3. Игра в ансамбле.

Заключение

Введение.

50 лет в профессии...

«Учитель, будь разумен и не обременяй себя излишним количеством учеников»

(из «Правил» Ф. Вика)

Профессия называется «преподаватель по классу фортепиано, концертмейстер.

Оглядываясь назад, видишь, как много профессий пришлось освоить за эти годы: аккомпаниатор в хореографии, учитель пения в общеобразовательной школе, музыкальный работник в детском саду, концертмейстер в профессиональных и любительских ансамблях, авторские музыкальные программы в «Музыкальной гостиной», на радио и телевидении, а в последние годы – участие в «Педагогических филармониях» и конкурсах концертмейстерского мастерства.

Конечно, всё это стало возможным благодаря нестандартным методам обучения в музыкальной школе и великолепному образованию, полученному в музыкальном училище им. Гнесиных.

Моим педагогом в школе была Т.М. Тоцкая, не пианистка, а вокалистка – бывшая солистка Красноярского театра оперы и балета», лирико-драматическое сопрано. Сейчас я понимаю, как мне повезло! всю работу над фортепианным репертуаром она строила через призму вокала: звук, легато, фразировка, агогика, баланс – всё пропевалось. Вот, что пишет о таком методе работы Ф. Вик в своей книге «Фортепиано и пение».

«Особо я скажу о пении ! Фортепианный учитель, будь он учитель начинающих или преподавателем в школе высшего мастерства, должен представлять себе искусство пения и следовать за ним. Пение – основа звукообразования на инструменте, пример фразировки и музыкального представления. Во многих отношениях пение и фортепиано должны дополнять друг друга и взаимодействовать.

ГЛАВА 1. О чтении с листа.

« Лучший способ научиться читать с листа – это как можно больше читать»

(И. Гофман)

«Чтение с листа в значительной степени сводится к предугадыванию».

(И. Гофман)

«Не надо всё время играть наизусть. Лучше смотреть в ноты и много читать с листа»

(из « Правил» Ф. Вика.)

В первые годы большую часть времени, отводимого на обучение игре на фортепиано, занимало чтение с листа. Задания давались в самой разнообразной форме и, практически, на протяжении всего периода обучения. Например, если мне предлагалась для разучивания какая-нибудь пьеса из сборника, то обычно говорилось: « Посмотри все и выбери лучшую». Это были сборники Майкапара, Гедике, Косенко, Ляховицкой, Хачатуряна, Прокофьева и др. (Они сохранились до сих пор и там над каждой пьесой есть мои пометки: «хор.» или «оч. хор.»). Если же чтение с листа было в классе, то давались 2-3 минуты на просмотр текста глазами, когда ты, в меру своих знаний, должна была увидеть и продумать: ноты, ритм, темп, фактуру, аппликатуру, оттенки, педаль и т. д. Если пьеса была быстрая, то играть разрешалось медленнее, но только один раз, ни в коем случае не останавливаясь.

Иногда задания по чтению с листа в классе усложнялись закрыванием тактов и даже строчек. Играешь первый такт по нотам, в это время смотришь на второй, как только переходишь ко второму, он закрывается шаблоном и ты играешь его по памяти, и смотришь на третий и т. д. Совсем как в детском стихотворении:

**«Одну ягодку беру,
На другую смотрю,
Третью примечаю,
А четвёртая – мерещится»**

Тоже самое происходило и со строчками. Это упражнение трудное и, как правило пьесы были лёгкие, в спокойных темпах.

Самое интересное было читать с листа в ансамбле с педагогом. Учитель на первой партии, я на второй. Условие было очень строгое: « Ни при каких трудностях не останавливаться!». Можно было играть не всё, главное – бас, гармония, можно было пропускать такты, но обязательно быть в метроритме и « ловить» сильную долю. Это было очень увлекательно, азартно, иногда на это уходил целый урок. Читали

от Диабелли, Майкапара, от лёгких переложений классики до симфоний Моцарта, Гайдна, Бетховена. Навык постепенно совершенствовался, я читала всё подряд дома и даже уже могла предугадывать текст, и примерно к пятому классу уже довольно сносно играла с листа и начала аккомпанировать ученикам школы: скрипачам, виолончелистам, духовикам, домристам в школьных ансамблях.

Конечно, такая насыщенная работа по чтению нот иногда приводила к тому, что я не успевала к экзамену выучить наизусть и приходилось играть по нотам, но это было в темпе, чисто, с оттенками, в концертном варианте. (Кстати, я до сих пор не люблю учить наизусть).

Примерно с этого времени я начала заниматься вокальным аккомпанементом и окунулась в море песен, романсов, оперных арий. В основном это были русские композиторы Алябьев, Варламов, Гурилёв, Дюбюк, Глинка, Чайковский и др. Очень нравились романсы Р. Глиера, к сожалению, они сейчас редко исполняются. При чтении вокальных сочинений надо было уметь дублировать вокальную партию на фортепиано, показать вступление, следить за оттенками, дыханием, фразировкой, «чуять» куда идёт певец, предугадывать его намерения. Прибавилась работа над словом, над историей создания произведений. В моей памяти до сих пор потрясение, которое я испытала разучивая романс П.И. Чайковского «Забывать так скоро», где слова и музыка сливались во единое целое.

«Забывать, как полная луна на нас глядела из окна как колыбалась тихо штора, забыть так скоро...»

Думаю, что моё дальнейшее увлечение поэзией началось именно с текстов романсов.

Вокальную литературу для лирико-драматического сопрано я прошла практически всю и закончила школу со «Сцены письма Татьяны» из оперы П.И. Чайковского «Евгений Онегин».

Обучение игре с листа подробно исследуется в пособии Ф. Брянской «Формирование и развитие навыка игры с листа в первые годы обучения пианиста». Хочется процитировать некоторые «Выводы» из этой книги.

5. «Навык свободного чтения с листа... возникает, как правило, лишь при помощи направленного педагогического воздействия на основе тщательно разработанной методике.

6. «Наилучшие результаты достигаются тогда, когда навык чтения формируется с первых шагов обучения пианиста – до того, как успеет укорениться привычка разбирать текст «по складам». Это привычка становится впоследствии серьёзной помехой в обучении игре с листа.

7. «Основные принципы сводятся к следующему:

- а) развитие слуховых представлений должно опережать чтение нот, поэтому новые элементы ритма, лада, мелодики и т. д. осваиваются вначале слухом и только потом в нотной записи. Отсюда – необходимость « до нотного этапа», а также отдельное изучение знаков ритма и высоты.
- б) с самого начала формируется комплексное восприятие нотного текста.
- в) при помощи специальных упражнений ребёнок обучается по ориентировке рук на клавиатуре без зрительного контроля.
- г) в памяти ученика постепенно накапливаются различные формы, свойственные различным стилям.

ГЛАВА 2. Подбор по слуху и транспонирование.

Как ни странно, игра по слуху в школе не приветствовалась, это считалось дурным тоном. Но всё равно приходилось играть в школьной самодеятельности, на вечеринках, домашних праздниках. Постепенно этот навык развивался, очень помогали аудиозаписи.

Сейчас выходят различные пособия по развитию игры по слуху, например: « Пособие для развития навыка игры по слуху в классе фортепиано». И. Ядовой, которое позволяет развить способность играть по слуху в той или иной степени практически у любого ученика.

Интересно, что пишет о своей методике обучения по слуху М. Варро в книге « Живое фортепианное образование» где рассказывается о 5 ступенях слухового развития ученика.

Ступень первая – пение по слуху.

Ученик приучается исключительно к слуховому восприятию и запоминанию материала. Услышанная ребёнком мелодия воспроизводится пением. Всё, что может отвлечь от слуховой работы: чтение нот, инструментальная моторика отстраняется. С одноголосным материалом следует работать достаточно долго, чтобы быть уверенным в устойчивости и правильности слуховых представлений ученика.

Ступень вторая – игра по слуху.

Добавляется моторный момент. Мелодии, выученные при пении наизусть, теперь играют на фортепиано. На данной ступени действует слухо-моторный способ запоминания.

На первых двух ступенях происходит (не сразу) знакомство ученика с нотами, которые должны постепенно стать для него символами звуковых представлений.

Ступень третья – пение с листа.

На ней предполагается задержаться, ибо цель данной ступени – подготовка окончательного перехода к игре по нотам. Ученик при этом должен спеть с листа незнакомый нотный материал, выучить его

наизусть, а затем подобрать на инструменте и записать в нотную тетрадь.

Степень четвёртая – игра по нотам.

С одной стороны, к этому времени уже достаточно автоматизировались правильные игровые движения ученика, и ему не нужно за ними наблюдать, а с другой – преподавание успело осуществить полноценную предварительную подготовку слухового понимания ребёнком нотной записи и беглого чтения нот. Содержание это ступени может быть выражена формулой «Вижу-слышу-играю». В связи с этим Варро пишет: «В процессе игры по нотам чтение и звуковое представление практически сливаются и выступают в неразлучном единстве. Для развития внутреннего слуха есть очень полезное упражнение: по сигналу педагога ученик перестаёт играть, продолжая делать это мысленно затем, по сигналу учителя вновь возвращается к реальной игре. Если внутренние представления верны, чередование реальной и мысленной игры идёт плавно и естественно. Данный приём известен также под названием «Запрещение Далькроза».

Степень пятая – запоминание внутренним слухом без инструмента.

По мнению Варро, это наивысшая идеальная форма запоминания. В первые годы обучения данная форма не применяется, да и потом удаётся лишь высокоодарённым ученикам, ибо предполагает очень высокую степень развития внутреннего слуха и музыкального интеллекта. Тем не менее, Варро считает, что музыкальная педагогика должна стремиться к этому идеалу.

Транспонирование необходимо на всех этапах обучения как способ развития. На ранней ступени всё, что дитя играет, оно должно транспонировать слухом, на инструменте, без нот. Позже к этому добавляется перевод из мажора в минор и наоборот. Ритмические представления $4/4$ перевести в $3/4$. Следует также изобретать мелодии на заданный ритм, сочинять подголосок или второй мелодический голос, находить гармонический аккомпанемент к заданной песне или добавить окончание к незавершённому периоду. Игра даёт ребёнку интуитивное знание законов формы и это ближе к сути музыки, чем теоретические объяснения. Е. Неугодникова, преподаватель ДМШ № 2 г. Дмитровграда, в авторской программе по развитию творческих навыков убедительно доказывает, что навыки игры по слуху и подбора в любой тональности помогает преодолеть разрыв между полученными теоретическими знаниями и их применением, основную причину неумения играть по слуху. Наиболее подробно этот вопрос исследуется в методическом пособии О.В. Рафалович «Транспонирование в классе фортепиано». В главе «Транспонирование по слуху» предлагаются различные упражнения, активизирующие слух. При постепенном усложнении материала дети учатся делать слуховой анализ, определяют

«путь мелодии». При подборе на инструменте рекомендуется объединять учеников в группы.

В главе «Транспонирование по нотам» убедительно доказывается преимущество тонального транспонирования, а не интервального. Транспонирование содействует развитию техники, так как руки пианиста привыкают играть любой аппликатурой (Вспомним С.В. Рахманинова, которому предлагалось играть этюды Черни в 5-6 тонах и при этом выбрать, где звучит лучше. Транспонирование многосторонне развивает ученика, это путь к воспитанию настоящего музыканта.

ГЛАВА 3. Игра в ансамбле.

« Ансамбль – высшая форма музыкального содружества»

На протяжении всего периода обучения в школе игра в ансамбле является постоянной формой обучения, с «донотного периода», который может длиться первые полгода-год, когда пение и игра на фортепиано существует в ансамбле с педагогом и до ансамблей для 2-х фортепиано в 4 и 8 рук. На примере общения со сверстниками в фортепианном ансамбле формируется умение музицировать, подбирая аккомпанемент по слуху, навыки чтения с листа, умение поддерживать беседу на музыкальные темы.

Фортепианный ансамбль – наиболее стабильная форма инструментального ансамбля. В процессе обучения формируются следующие навыки и качества:

- 1) умение слышать звучание всего ансамбля в целом и своей партии, выстраивать динамический баланс. «Всё, решительно всё сводится к одному – внимательно себя слушать» (К. Игумнов);
- 2) умение добиваться тождественности исполнения (звучкоизвлечения, штрихов, педализации и т.д.);
- 3) умение играть в одном темпе;
- 4) умение работать над единством замысла и его воплощением.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В наше время музыкальная школа выполняет двуединую задачу: воспитание музыканта-слушателя и музыканта-исполнителя. И тем и другим совершенно необходимо аккомпанировать, хорошо читать с листа, играть по слуху и транспонировать. Научить этому – значит дать в руки инструмент для работы с текстом и для музицирования.

К сожалению, работа над этими умениями ограничивается лишь начальным периодом обучения и всё больше подменяется игрой

наизусть небольшого количества произведений и быстрым их забыванием.

Сегодня, по прошествии стольких лет, мне трудно сказать, учили ли меня по каким либо методикам, но то, что это происходило при помощи «направленного педагогического воздействия» - абсолютно точно!

Смещение центра тяжести в сторону ранней профессионализации в обычной, не специальной музыкальной школе, пренебрежение «тремя китами»: чтением, подбором, ансамблем, на которых в конечном счёте основывается развитие коммуникативных свойств личности, а в итоге и этические потребности общества приводят к тому, что мы постепенно теряем и подготовленную аудиторию, и профессионалов.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Ф. Брянская. «Формирование и развитие навыка игры с листа в первые годы обучения пианиста». Москва 2007г.
2. Р. Верхолаз. «Вопросы методики чтения нот с листа». Москва 1960г
3. А. Готлиб. «Основы ансамблевой техники». Москва 1971 г.
4. И. Гофман. «Фортепианная игра». Москва 1961г.
5. С. Гринштейн. «Великие фортепианные педагоги прошлого». Санкт-Петербург 2004 г.
6. Н. Казанская. «Антология детского фортепианного ансамбля». Пояснительная методическая записка. 2011 г.
7. Е. Неугодникова «Авторская экспериментальная программа по развитию творческих навыков» 2002 г.
8. В. Подольская. Развитие навыков аккомпанемента с листа. Статья из сборника «О работе концертмейстера». Редактор-составитель М. Смирнов. Музыка. 1974г.
9. О. Рафалович. «Транспонирование в классе фортепиано». Ленинград 1963г.
10. Е.Тимакин. «Воспитание пианиста». Москва 1984г.
11. Е. Шендерович. «В концертмейстерском классе». Москва 1966г.
12. И.Ядова. «Пособие для развития навыка подбора по слуху в классе фортепиано». Санкт-Петербург 2006г.