

**Министерство культуры Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования
Санкт-Петербургский государственный институт культуры
Факультет искусств
Кафедра фортепиано**

Д. В. Щирин, К. Ю. Щирина

**СОВРЕМЕННЫЕ МЕТОДЫ ОБУЧЕНИЯ ИСКУССТВУ
АККОМПАНИМЕНТА И АНСАМБЛЕВОГО
ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА**

**Учебно-методическое пособие
по дополнительной образовательной программе
повышения квалификации**

**Санкт-Петербург
СПбГИК
2019**

УДК	780.616.432:78.071.2 (07)	
ББК	85.310,7р30	
	Щ 87	
	<p>Практическое руководство издается по решению Редакционно-издательского совета Санкт-Петербургского государственного института культуры</p> <p>Утверждено учебно-методическим советом СПбГИК № 1 от 15.10.2019 в качестве учебно-методического пособия</p>	
	<p style="text-align: center;">Рецензенты:</p> <p>кандидат искусствоведения, доцент кафедры общего курса и методики преподавания фортепиано Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, О.В. Онегина</p> <p>доцент, заведующий кафедрой духовых и ударных инструментов Санкт-Петербургского государственного института культуры А.А. Кириллов</p>	
	Д.В.Щирин, К.Ю.Щирина	
Щ 87	Современные методы обучения искусству аккомпанемента и ансамблевого исполнительства /учеб.-метод. пособие, сост. Д.В.Щирин, К.Ю.Щирина. – Санкт-Петербург, 2019. - 50 с.	
	<p>Учебно-методическое пособие по дополнительной профессиональной программе повышения квалификации «Современные методы обучения искусству аккомпанемента и ансамблевого исполнительства» для обучающихся в центре непрерывного образования и повышения квалификации творческих и управленческих кадров в сфере культуры Санкт-Петербургского государственного института культуры.</p> <p>Представленный в учебном пособии материал направлен на формирование профессиональных компетенций, необходимых для профессиональной деятельности преподавателей образовательных организаций, повышения уровня их профессионального мастерства, основанные на современной методологии обучения искусству аккомпанемента и ансамблевого исполнительства и актуальных методиках обеспечивающих разностороннюю направленность профессиональной подготовки в разных сферах ансамблевой и концертмейстерской деятельности.</p>	
	УДК	780.616.432:78.071.2 (07)
	ББК	85.310,7р30
	© Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургский государственный институт культуры», 2019	

Оглавление

Современные методы обучения искусству аккомпанемента и ансамблевого исполнительства.....	5
Содержание программы.....	6
Введение	6
Тема 1. О современных подходах к обучению искусству аккомпанемента	7
1.1 О методологическом подходе к обучению искусству аккомпанемента	7
О профессиональных навыках концертмейстера	8
Тема 1.2. Об изучении романсов С.В. Рахманинова в классе аккомпанемента.	9
Тема 1.3. Об изучении песен М.П. Мусоргского в классе аккомпанемента	10
Тема 1.4. Об изучении романсов и песен Г.В. Свиридова в классе аккомпанемента ...	11
Модуль 2 Импровизация и искусство аккомпанемента.....	12
Тема 2.1. Изучение импровизации аккомпанемента в старинных русских романсах. .	12
2.2. Методика обучения импровизации	12
2.3. Импровизации фортепианной фактуры	12
2.4. Импровизации фортепианного сопровождения для уроков классического танца (экзерсис «у станка»)	12
Тема 2.5. Творческие методы обучения фортепианному ансамблю (приемы импровизации фортепианной фактуры).....	12
III. Организационно-педагогические условия	13
IV. Формы аттестации	14
V. Оценочные материалы	14
Тема 1. О современных методиках к обучению концертмейстерскому классу и фортепианному ансамблю.....	14
Тема 1.2. Об изучении романсов С.В. Рахманинова в классе аккомпанемента	14
Исполнительский анализ романсов ор. 38	16
Вопросы, которые желательно осветить в письменной работе	19
Тема 2.1. Изучение импровизации аккомпанемента в старинных русских романсах ..	20
Тема 2.2. Методика обучения импровизации	21
Тема 2.3. Импровизация фортепианной фактуры в старинных русских романсах.....	21
Тема 2.4. Импровизация фортепианного сопровождения для уроков классического танца (экзерсис «у станка»)	25
Примеры импровизации музыкального сопровождения экзерсиса классического танца	29
Глоссарий:	35
Тема 2.5. Творческие методы обучения фортепианному ансамблю.....	36

(приемы импровизации фортепианной фактуры, начальное обучение).....	36
ПРИЛОЖЕНИЕ.....	40
К теме 1.2	40
К теме 2.1.	45
К теме 2.3.	49

Современные методы обучения искусству аккомпанемента и ансамблевого исполнительства

Программа «Современные методы обучения искусству аккомпанемента и ансамблевого исполнительства» ориентирована на преподавателей фортепиано и дисциплин фортепианного цикла (концертмейстерский класс, класс фортепианного ансамбля) предпрофессионального, среднего и высшего профессионального обучения, а также концертмейстеров всех уровней образования и направлений деятельности (вокальные, инструментальные, дирижерские классы, класс хореографии, работа в качестве оркестрового музыканта).

Количество часов обучения – 36 ч.

Форма обучения – очная и очно-заочная с элементами дистанционного обучения

Таблица 1

№ п/п	Наименование темы	Всего часов	В том числе:			Самостоят. работа	Формы контроля
			Лекции	Практические занятия			
Модуль 1. О современных подходах к обучению искусству аккомпанемента							
1	Тема 1.1. О методологическом подходе к обучению искусству аккомпанемента. О профессиональных навыках концертмейстера.	4	1	1	2	тестирование	
2.	Тема 1.2. Изучение романсов С.В. Рахманинова в классе аккомпанемента	5	1	2	2	тестирование	
3	Тема 1.3. Изучение песен М.П. Мусоргского в классе аккомпанемента	4	1	2	1	Практическое задание (эссе)	
4	Тема 1.4. Изучение романсов и песен Г.В. Свиридова в классе аккомпанемента	5	1	2	2	Проверка практического задания (проверка эссе)	
Модуль 2. Импровизация и искусство аккомпанемента.							
1 2	Тема 2.1. Изучение импровизации аккомпанемента в старинных русских романсах. Тема 2.2. Методика обучения импровизации	5	1	2	2	Творческое задание Творческое задание	

3	Тема 2.3. Импровизация фортепианной фактуры в старинных русских романсах	3	1	1	1	Творческое задание
4	Тема 2.4. Импровизация фортепианного сопровождения для уроков классического танца. (экзерсис «у станка»)	5	1	2	2	Творческое задание
5	Тема 2.5. Творческие методы обучения фортепианному ансамблю (приемы импровизации фортепианной фактуры, начальное обучение)	5	1	2	2	Творческое задание
	Итого	36	8	14	14	

Форма итоговой аттестации: зачет, состоящий из педагогического анализа концертмейстерского или ансамблевого репертуара.

По результатам выполненных заданий: трех кратких письменных работ по 1 части курса и двух практических аудио (видео) работ по второй части курса.

Содержание программы

Введение

Актуальность программы состоит в том, что музыканты – выпускники современных вузов культуры и искусства должны обладать навыками ансамблевой работы и искусства аккомпанемента в разных сферах, в том числе и тех, которые обычно остаются вне сферы педагогического процесса: искусство импровизации аккомпанемента в старинных (бытовых) русских романсах, искусство импровизации аккомпанемента в хореографии (импровизация музыкального сопровождения к экзерсису классического танца), и, главное, быть педагогом-просветителем, который способствует творческому развитию своих учеников (как в классе аккомпанемента или ансамбля, так и тех, кому он «просто» аккомпанирует). Естественно, что приобретение навыков ансамблевого исполнительства, остается важнейшей профессиональной составляющей, тем не менее, освоение значимых явлений современного творческого процесса, методики преподавания фортепианных дисциплин, основ музыкально-просветительской и научной деятельности может способствовать как творческому росту педагога-концертмейстера, так и всех учеников, вовлеченных в орбиту деятельности такого педагога и концертмейстера.

Программа позволяет пройти повышение квалификации в указанных направлениях для преподавателей фортепиано и дисциплин фортепианного цикла (концертмейстерский класс, класс фортепианного ансамбля, класс камерного ансамбля) предпрофессионального, среднего и высшего профессионального обучения, а также

концертмейстеров всех уровней образования и направлений деятельности (вокальные, инструментальные, дирижерские классы, класс хореографии).

Тема 1. О современных подходах к обучению искусству аккомпанемента

1.1 О методологическом подходе к обучению искусству аккомпанемента

Одной из важных методологических установок в аспекте современных методов обучения искусству аккомпанемента в рамках предлагаемой программы заключается в том, что роль педагога, преподающего концертмейстерский класс и концертмейстера, работающего в вокальном или инструментальном классе в значительной степени переосмыслена. Педагог-концертмейстер становится педагогом-просветителем, педагогом-исследователем, способствующим активизации самостоятельной творческой и исследовательской деятельности учащегося – будущего концертмейстера и педагога. Рассмотрим некоторые существенные положения, позволяющие рассматривать концертмейстерскую и ансамблевую деятельность как деятельность музыкально-просветительскую и исследовательскую.

В связи с этим наш курс состоит из двух частей (двух модулей), наиболее важных и актуальных для придания новых аспектов педагогической и концертмейстерской деятельности.

Первая часть (первый модуль) заключается в рассмотрении исполнительско-педагогического анализа романсов С.В. Рахманинова, песен М.П. Мусоргского, романсов и песен Г.В. Свиридова в контексте культуры и сравнение исполнительских интерпретаций этих произведений (для проверочной работы пишутся краткие письменные ответы, включающие в себя анализ одного камерно-вокального произведения Рахманинова (или Чайковского, Римского-Корсакова, Мусоргского Г.В. Свиридова (или другого композитора XIX - XX века).

Особое внимание в нашей программе (в качестве примера) уделяется музыкально-исторической и культурологической составляющей, которая дает возможность воспринимать конкретное произведение в контексте культуры и учитывающей различия в интерпретации произведений в исполнении различных исполнителей. Это отражено как во приведенном вступлении к рассматриваемым романсам Рахманинова (ор.38), так и в приведенных ссылок, с которыми можно ознакомиться проанализировав различные интерпретациями названных произведений.

Вторая часть (второй модуль) заключается в практическом ознакомлении с основами импровизации, включающей в себя ряд подготовительных упражнений, импровизацию аккомпанемента к старинному (бытовому) романсу XIX века, импровизацию аккомпанемента к экзерсису классического танца («у станка»), и «составление» фортепианной ансамблевой четырехручной фактуры. В качестве проверочной работы слушатели присылают аудио или видеозапись творческого задания (аудио или видео файлы) на выбор слушателя: запись импровизированного аккомпанемента старинному русскому романсу, импровизация одного из движений «экзерсиса», исполнение (четырёхручное) фактурных вариаций (не менее 3-4х) на заданную (самостоятельно выбранную) тему.

Вся наша программа (особенно ее первая часть) согласуется с современными тенденциями в области социологии, культурологии, литературоведения, педагогики, психологии и других наук все более тяготеют к целостному изучению Личности на всем протяжении ее жизни в контексте с социально – историческими явлениями соответствующей эпохи. Наше внимание привлекает также источниковедение. Так как Источник как продукт культуры является объединяющим началом всех наук о человеке, а

биографический метод стал одним из основных при изучении Личности, как современников, так и деятелей прошлого.

Литература:

1. Ананьев Б.Г. Человек как предмет познания / Б.Г. Ананьев. - 3-е изд. - Санкт-Петербург [и др.] : Питер, 2010. – 282 с.
2. Артамошкина Л.Е. Феноменология как концептуальное основание биографического метода / Л.Е. Артамошкина // Diplomba. – [Б. м.], 2017. – Электрон. дан. - Режим доступа: [HTTP://DIPLOMBA.RU/WORK/88989](http://DIPLOMBA.RU/WORK/88989). – Загл. с экрана
3. Биографические методы [Электронный ресурс]. – Электрон.дан.- [Б. м.], 2014. - Режим доступа :<http://www.u4isna5.ru/annotacija/471-2012-02-13-19-01-04>. – Загл. с экрана.
4. Биографический метод: История. Методология и практика / под ред. Е. Мещеркиной, В. Семеновой. – Москва: Изд-во Ин-та социологии РАН, 1994. – 147 с.
5. Винокур Г.О. Биография и культура / Г.О. Винокур ; отв. ред. Н.Н. Розанова. — Москва : Русские словари, 1997. – 186 с.
6. Щирин К.Ю. Воссоздание жизненного пути и творческого наследия забытых музыкантов как метод активного обучения на кафедре фортепиано. Учебное пособие. Санкт-Петербург: СПбГИК, 2017. – 88 с.
7. Щирин К.Ю. Об использовании биографического метода как метода оптимизации исполнительского мастерства студентов кафедры фортепиано. II международная научно-практическая конференция «Музыка. Культура. Педагогика. « 9-10 ноября 2017 года. Сборник материалов конференции. Научные и научно-методические статьи. - С. 47 – 55.

О профессиональных навыках концертмейстера

Профессия концертмейстера достаточно востребована на сегодняшний день среди музыкантов-пианистов. Трудно представить концертную деятельность солиста без подробно выверенной работы с концертмейстером. Работа концертмейстера требует большого количества профессиональных навыков, умений и теоретических знаний. чтение с листа, транспонирование, импровизация и т.д.

В настоящее время мало кто из педагогов по концертмейстерскому классу, уделяют значительное внимание именно развитию навыков концертмейстера-пианиста у учащихся по специфике работы в классах по дирижированию, чтению партитур, а также чтению с листа и транспонированию и импровизации, которые важны для развития насущных практических навыков для успешной концертмейстерской деятельности.

Перечислим основные навыки, которыми должен владеть профессиональный концертмейстер.

1. Транспонировать, подбирать по слуху мелодии и аккомпанемент к ним
2. Бегло читать и аккомпанировать с листа, читать с листа хоровые и оркестровые партитуры.
3. Владеть не только своей партией, но и партией солиста.
4. Уметь соединять партии аккомпанемента и соло, упрощая фактуру, для того чтобы показать общую картину.
5. Владеть сведениями о строе, тембровых, технических и динамических возможностях инструмента, штриховом разнообразии, специфике звукоизвлечения и уметь использовать теоретические знания на практике.

6. Умение импровизировать (в старинных русских романсах, в хореографии (экзерсис на уроках классического танца), понимать и уметь играть цифрованный бас.

К профессиональным навыкам нужно отнести и, хорошую реакцию, и «психологический подход» к солисту и педагогу (если тот присутствует).

Самым важным в нашем подходе к обучению искусству аккомпанемента и ансамблевого искусства является то, что и «просто» концертмейстер, и педагог, преподающий концертмейстерский класс или ансамбль должен уметь развивать ученика, расширять его музыкальный кругозор и содействовать его профессиональному развитию, способствовать его личностному росту на пути творческого и научно-исследовательского, просветительского становления.

Литература:

1. Бикташев В.Н. Искусство концертмейстера. Основы исполнительского мастерства / В.Н. Бикташев – Санкт-Петербург : Изд-во Союз художников, 2014. – 156 с.
2. Ворончихина Е.М. К вопросу о развитии концертмейстерских навыков у пианистов./ Педагогика и искусство в современной культуре. Науч. и науч.-метод.ст. По материалам Второй всероссийской педагогической конференции «Педагогика и искусство в современной культуре» 24-25 февраля 2019 года / Санкт-Петербург. отделение об-ния педагогов фортепиано «ЭПТА» ; Санкт-Петербург. центр развития духовной культуры ; науч. рук. конф. Д.В. Щирин. – Санкт-Петербург : Изд-во «КультИнформПресс», 2019. – С.20 – 27.
3. Шендерович Е.М. В концертмейстерском классе: размышления педагога / Е.М. Шендерович – Москва : Изд-во Музыка, 1996. – 224 с.
4. Щирин К.Ю. Об обучении чтению с листа и развитию навыков самостоятельного разбора музыкальных произведений со студентами-иностранцами в рамках общего курса фортепиано// Методическое обеспечение самостоятельной работы иностранных студентов кафедры фортепиано: учебное пособие/ сост. Д.В.Щирин. – Санкт-Петербург : СПбГИК, 2017. – С.37 – 44.
5. Юдин А.Н. Актуальные вопросы подготовки пианистов к концертмейстерской деятельности / А.Н. Юдин – «Вестник кафедры ЮНЕСКО. Музыкальное искусство и образование», №1 (сентябрь) — Москва : Московский педагогический государственный университет, 2014. – С. 103-112.

Тема 1.2. Об изучении романсов С.В. Рахманинова в классе аккомпанемента.

Темы 1.2, 1.3, 1.4 показывают направления изучения наиболее сложных и достаточно редко изучаемых и исполняемых в классах аккомпанемента предпрофессиональных и средних профессиональных учебных заведениях вокальных произведений С.В. Рахманинова, М.П. Мусоргского и Г.В. Свиридова.

Показаны пути становления предлагаемого нами методологического подхода к деятельности современного музыканта-концертмейстера как просветителя, ученого-исследователя, музыканта-исполнителя, владеющего необходимым в современных условиях комплексом профессиональных музыкантских и «чисто» концертмейстерских качеств.

Романсы Рахманинова на сегодняшний день являются не только часто исполняемыми современными вокалистами, любящими камерную вокальную музыку, но и любимыми произведениями музыкантов-пианистов. Они – проявление иной грани творчества С.В. Рахманинова – гениального композитора, пианиста, дирижера, которая досказывает своими средствами то, что говорил миру «фортепианный» Рахманинов в своих прелюдиях, музыкальных моментах, этюдах-картинах. По своей популярности

романсы как бы соперничают с его фортепианными произведениями, оказывая влияние друг на друга и образуя общие образные сферы. Рассматриваются черты стиля музыки Рахманинова, особенности жанра романса, специфика модернистских направлений в русской вокальной лирике конца XIX начала XX века, некоторые стилевые особенности камерной вокальной музыки С.В. Рахманинова, история создания цикла романсов «Шесть стихотворений для голоса и фортепиано» ор. 38 на примере которых рассматриваются и названные аспекты, и делается подробный исполнительско-педагогический анализ произведений.

Литература:

1. Щирин К.Ю. С.В.Рахманинов. Шесть стихотворений для голоса и фортепиано ор.38. Исполнительский анализ вокального цикла : учеб.-метод.пособие / К.Ю. Щирин; М-во культуры Рос. Федерации, Санкт-Петербург.гос.ин-т культуры, Фак.искусств, каф.фортепиано – Санкт-Петербург : «КультИнформПресс, 2018. – 53 с.
2. Аверьянова А. Романсы Рахманинова как итог изучения жанра в творчестве русских композиторов // Вопросы музыкальной педагогики. Вып.3. - М.: Музыка, 1981. – С. 70 – 96.
3. Алексеев А. С.В.Рахманинов. М.: Музгиз., 1954. – 238 с.
4. Бонфельд М. Романсы Рахманинова: музыкально-поэтический синтаксис эпохи // Сергей Рахманинов: история и современность. Ростов-на-Дону: Изд-во РГК, 2005. – 339 с.
5. Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово. Ч. 1. Ритмика. – М.: Музыка, 1972. – 150 с.
6. Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово. 4.2 – Интонация; Ч.3 – Композиция. – М.: Музыка, 1978. – 367 с.
7. Васина-Гроссман В. Русский романс конца XIX и начала XX столетия. Романсы Рахманинова // Васина-Гроссман В. Русский классический романс XIX века. М.: Изд-во АН СССР, 1956. – С.299 – 339.
8. Гинзбург Л. О работе над музыкальным произведением. М.: Музыка, 1968.- 112 с.
9. Гуренко Е. Проблемы художественной интерпретации: философский анализ. Новосибирск: Наука, 1982. – 256 с.
10. Дурандина Е. Камерные вокальные жанры в русской музыке XIX – XX веков: историко-стилевые аспекты. – М.: РАМ, 2005. – 240 с.

Тема 1.3. Об изучении песен М.П. Мусоргского в классе аккомпанемента

Вокальная миниатюра постоянно оказывалась в сфере художнического внимания М.П. Мусоргского. Она, как в фокусе, отразила основные этапы становления и развития самобытного музыкального стиля композитора, стала той жанровой сферой, в которой формировались новые идеи, вызревали оригинальные выразительные средства, опробовались приемы музыкального воплощения интонаций живой разговорной речи.

С этой точки зрения показателен вокальный цикл «Детская» (1868–1870) – единственное произведение композитора (за исключением незаконченного «Надгробного письма» памяти Н.П. Опочининой и романса «Непонятная»), написанное на прозаический текст. М.П. Мусоргский выступает здесь не только в роли музыканта и литератора, но и тонкого психолога, талантливого актера и режиссера. Динамика жестов, движений, сугубо театральное видение мизансцены явно прослеживаются в тексте сочинения.

Литература:

1. Седых Н.С. Об исполнительских задачах в трактовке вокального цикла М.П. Мусоргского «Детская». / Педагогика и искусство в современной культуре. Науч. и науч.-метод.ст. По материалам Второй всероссийской педагогической конференции «Педагогика и искусство в современной культуре» 24-25 февраля 2019 года / Санкт-Петербург. отделение объединения педагогов фортепиано «ЭПТА»; Санкт-Петербург. центр развития духовной культуры; науч. рук.конф. Д.В. Щирин. – Санкт-Петербург: Изд-во «КультИнформПресс», 2019. – С.125 – 134.
2. Дурандина, Е. Е. Вокальное творчество Мусоргского: исследование / Е. Е. Дурандина. – М.: Музыка, 1985. – 200 с., нот.
3. 3. Модест Петрович Мусоргский: литературное наследие. Кн. 1. Письма. Биографические материалы и документы / сост.: А. А. Орлова, М. С. Пекелис; под общ. ред. М. С. Пекелиса. – М.: Музыка, 1971. – 400 с.
4. 4. Орлова, А. Труды и дни М. П. Мусоргского: летопись жизни и творчества / ред. Е. Гордеева. – М.: Музгиз, 1963. – 698, [6] с.: портр.
5. 5. Холопова, В. Н. Новые берега ритмики Мусоргского // М. П. Мусоргский и музыка XX века / под ред. Г. Головинского. – М.: Музыка, 1990. – С. 154 – 167.

Тема 1.4. Об изучении романсов и песен Г.В. Свиридова в классе аккомпанемента

Вокальные произведения Г.В. Свиридова обратили на себя внимание сразу, как только вышли в свет. Ещё в 1930-е годы, когда появились пушкинские романсы, они стали предметом анализа. Одними из первых кто написал о них, были учителя Свиридова по консерватории, музыковеды П.А. Вульфус и Гергилевич.

Музыковедческая о Свиридове до сих пор ставила общие вопросы содержания творчества Свиридова, истории его стиля, давала анализ его мелодики, гармонического языка, характеристики тех или иных жанров, в ней много говорится о связях с классическими традициями русской музыки. Однако с точки зрения интересующих нас педагогических проблем явно недостаточно, на наш взгляд, говорилось об авторской точке зрения, его интерпретации конкретных произведений. А для педагога, предлагающего студентам сочинения Свиридова в концертмейстерском классе, совершенно необходимы эти знания, чтобы суметь объяснить, поставленные перед ними в определённом произведении автором.

Хочется надеяться, что обозначенные подходы сможет способствовать более ясному и одновременно творческому подходу к изучению исполнению романсов Г.В. Свиридова в концертмейстерском классе.

Литература:

1. Щирин К.Ю. Об изучении и исполнении камерно-вокальных произведений Г.В. Свиридова в концертмейстерском классе/ II Международная научно-практическая конференция «Музыка. Культура. Педагогика» в рамках IX международного фестиваля традиций духовной культуры «РЕ-ЛИГО» 2017, 9-10 ноября 2017 года: Сборник материалов конференции (науч. и науч.-метод. ст.) / Санкт-Петербург. Отделение Об-ния педагогов фортепиано «ЭПТА»; Санкт-Петербург. центр развития духовной культуры; науч. рук.конф. Д.В. Щирин. – Санкт-Петербург: Изд-во «КультИнформПресс», 2017. – С. 143 – 153
2. Васина-Гроссман В.А. Г.Свиридов. / Мастера советского романса. М.: Музыка, 1968. – С. 280 – 309.
3. Ведерников А. «Мы со Свиридовым близко дружили сорок лет...»./ Георгий Свиридов в воспоминаниях современников: [сборник / сост. и коммент.: А. Б. Вульф; предисл.: В. Г. Распутин]. – Москва: Молодая гвардия, 2006. – 761 с.

4. Генин В. «Небо как колокол» // Музыкальный мир Георгия Свиридова. Сост. А.С. Белоненко. М.: Советский композитор, 1990. – С.165 – 174.
5. Кручинина А. Древнерусские ключи к творчеству Свиридова // Музыкальный мир Георгия Свиридова. Сост. А.С. Белоненко. М.: Советский композитор, 1990. – С. 124 – 133.
6. Масленников А.Д. Воспоминания о Свиридове. / А.Д. Масленников // Советская музыка. – 1975. – №12. – С. 30 – 32
7. Нестеренко Е. «...Осталась в душе большая радость...» / Обучение и воспитание молодого певца / В. М. Луканин ; сост. и общ. ред. Е. Е. Нестеренко. – Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1977. – С.130 – 178.
8. Полякова Л. Свиридов как композитор XX века // Книга о Свиридове. Размышления, высказывания, статьи, заметки. Сост. А.А. Золотов. М.: Советский композитор, 1983. – С. 185 – 202.

Модуль 2 Импровизация и искусство аккомпанемента

Тема 2.1. Изучение импровизации аккомпанемента в старинных русских романсах.

2.2. Методика обучения импровизации

2.3. Импровизации фортепианной фактуры

2.4. Импровизации фортепианного сопровождения для уроков классического танца (экзерсис «у станка»)

Тема 2.5. Творческие методы обучения фортепианному ансамблю (приемы импровизации фортепианной фактуры)

Одной из важнейших задач, стоящих перед педагогами в классе аккомпанемента или ансамбля, является формирование музыкально образованных личностей, любящих и понимающих музыку, владеющих современными методами музицирования и обучения этим методам и способных передать любовь к искусству своим ученикам. В числе главных методов музыкального развития учащихся следует назвать импровизацию.

Навыки импровизации фактуры аккомпанемента во буквенно-цифровому обозначении гармонии и по записанным простым вариантам фактуры, умение сочинять фактурные вариации для фортепиано в «четыре руки» на одном (или двух) фортепиано, транспонирование мелодии с аккомпанементом или только аккомпанемента в другую тональность, исполнение жанровых вариации в ансамбле в 2 или 4 руки к конкретной мелодии - все это способствует раскрепощению учащегося, способствует активизации музыкального мышления и подготавливает почву к профессиональному становлению музыканта в сфере аккомпанемента и в других видах творческой деятельности.

Литература:

1. Щирин Д.В., Карпенко М.М. Активизация музыкального мышления при изучении танцевальных жанров в курсе фортепиано (методическая разработка). – ЛГИК им. Н.К. Крупской. – Л., 1990. – 21с.
2. Мальгина Л.Е., Пономарев А.А., Щирин Д.В. Музыкальное оформление уроков классического танца.(Методическая разработка) ЛГИК им. Н.К. Крупской.-Л.,1990.-19с./СПбГИК им.Н.К. Крупской. – СПб,1991. – 19с.

3. Щирин Д.В. К методике обучения импровизации (учеб. пособие). СПбГАК. – СПб. : СПбГАК, 1996. – 38 с.
4. Щирин Д.В. Фортепианный ансамбль (программа курса). Учебные программы общепрофессиональных и специальных дисциплин специализации «Детская музыкальная педагогика» / Сост. В. В. Молзинский; Санкт-Петербургский гос. ун-т культуры и искусств. – СПб. : СПбГУКИ, 2004. – С. 172 – 173.
5. Щирин Д.В, Концертмейстерский класс (программа курса). Учебные программы общепрофессиональных и специальных дисциплин специализации «Детская музыкальная педагогика» / Сост. В. В. Молзинский; Санкт-Петербургский гос. ун-т культуры и искусств. – СПб. : СПбГУКИ, 2004. – С. 197 – 201.
6. Щирин Д.В. Концертмейстерский класс (программа курса) Учебные программы дисциплин предметной подготовки музыкально-педагогического факультета. Специальность 030700 «Музыкальное образование» / Сост. В. В. Молзинский; Санкт-Петербургский гос. ун-т культуры и искусств. – СПб. : СПбГУКИ, 2009. – С. 84 – 86.
7. Щирин Д.В. Основы импровизации (программа курса). Учебные программы дисциплин предметной подготовки музыкально-педагогического факультета. Специальность 030700 «Музыкальное образование» / Сост. В. В. Молзинский; Санкт-Петербургский гос. ун-т культуры и искусств. – СПб. : СПбГУКИ, 2009. – С. 167 – 168.
8. Щирин Д.В. Изучение духовной музыки в классе фортепианного ансамбля (тезисы доклада). Музиката Традиции и Съвременность. Югозападен университет «Неофит Рилски», Благоевград, факултет по изкуствата. Годишник на катедра «музика». Т. III. / Сост. Румен Потеров. – Благоевград, 2006. – С. 189–191.

III. Организационно-педагогические условия

Обучение по дополнительной профессиональной программе повышения квалификации «Современные методы обучения искусству аккомпанемента и ансамблевого исполнительства» осуществляется в очно-заочной форме с применением дистанционных образовательных технологий.

В течение всего периода обучения каждому слушателю представляется индивидуальный неограниченный доступ к электронной информационно-образовательной среде, содержащей все электронные образовательные ресурсы, перечисленные в содержании программы. Таким образом, во время обучения слушатели имеют доступ к конспектам лекций и презентациям в PowerPoint по материалам лекций, к дополнительным материалам и ссылкам на материалы в сети интернет, к практическим заданиям.

Образовательная деятельность участников программы предусматривает следующие виды учебных занятий: лекции, лекции-вебинары, выполнение практических заданий и представление их на проверку преподавателям, самостоятельная работа. Занятия проводятся с использованием телекоммуникационных технологий, направленных на освоение учебного контента, формирование и развитие теоретических знаний и практических умений обучающихся.

Дополнительная профессиональная программа оснащена следующими видами учебно-методических материалов в цифровом формате: тексты (конспекты) лекций, презентации, описание практического задания, списки рекомендуемой для изучения учебной литературы.

Реализацию программы обеспечивают Щирин Д.В., доктор педагогических наук, профессор кафедры фортепиано, Щирин К.Ю. доцент кафедры фортепиано.

IV. Формы аттестации

Промежуточная аттестация осуществляется в виде выполнения практических задания, участия в вебинарах.

Формой итоговой аттестации является зачет, состоящий из оценки выполненных письменных работ (исполнительско-педагогического анализ одного камерно-вокального произведения (романса или песни) рассматриваемого в контексте культуры и учитывающего различные исполнительские интерпретации) и одного творческого задания – аудио или видео записи одгшл тз заданий, связанного с импровизацией или фактурными вариациями для фортепианного ансамбля.

V. Оценочные материалы

Практические задания:

Тема 1. О современных методиках к обучению концертмейстерскому классу и фортепианному ансамблю

Тема 1.2. Об изучении романсов С.В. Рахманинова в классе аккомпанемента Практическое занятие Камерная вокальная музыка С.В. Рахманинова

Цель: понять специфику исполнения романсов С.В. Рахманинова вообще и, в частности, романсов позднего периода (ор.38)

Задачи:

- ✓ Закрепить понятийный аппарат темы;
- ✓ Оценить технические и творческие возможности исполнителя-концертмейстера
- ✓ Сформировать и освоить некоторые основные положения, которые каждый; музыкант-педагог, каждый пианист-исполнитель, каждый студент в классе аккомпанемента должен знать;

Методические указания по выполнению практического задания

Прежде, чем приступить к выполнению практического задания, повторите материал по теме, обратившись к учебному изданию, обратитесь к рекомендуемым ссылкам, изложенным ниже теоретическим сведениям.

Краткие теоретические сведения

Слово «романс» - испанского происхождения, первоначально обозначало песню на «романском», то есть на испанском языке.

В Россию этот термин пришёл из Франции; вначале так называли произведения, написанные на французский текст. Произведения, написанные на русский текст, назывались «российскими песнями».

С течением времени значение слова «романс» расширилось, и теперь так называются произведения для голоса с сопровождением, написанным в более сложной, чем песня, форме.

В настоящее время романс - многообразие камерных вокальных форм (сольных и ансамблевых) с инструментальным сопровождением.

Нет различий между терминами «романс» и «песня» лишь в немецком языке, где эти понятия совпадают, и обозначаются одним словом «Lied».

История русского классического романса свидетельствует не только об интенсивном развитии этого жанра на протяжении большого периода, но и о богатстве и многообразии художественных форм, о разнообразии творческих индивидуальностей.

Говоря про отечественное музыкальное искусство на рубеже XIX-XX веков, необходимо немного остановиться на вопросах развития модернистских направлений в это время.

Символизм — первое и самое значительное из модернистских течений в России. По времени формирования и по особенностям мировоззренческой позиции в русском символизме принято выделять два основных этапа. Поэтов, дебютировавших в 1890-е годы, называют «старшими символистами» (В. Брюсов, К. Бальмонт, Д. Мережковский, З. Гиппиус, Ф. Сологуб). В 1900-е годы в символизм влились новые силы, существенно обновившие облик течения (А. Блок, А. Белый, В. Иванов). Принятое обозначение «второй волны» символизма — «младосимволизм». «Старших» и «младших» символистов разделял не столько возраст, сколько разница мироощущений и направленность творчества.

Философия и эстетика символизма складывалась под влиянием различных учений — от взглядов античного философа Платона до современных символистам философских систем В. Соловьева, Ф. Ницше, А. Бергсона. Традиционной идее познания мира в искусстве символисты противопоставили идею конструирования мира в процессе творчества. Творчество в понимании символистов — подсознательно-интуитивное созерцание тайных смыслов, доступное лишь художнику-творцу. Более того, рационально передать созерцаемые «тайны» невозможно. По словам крупнейшего среди символистов теоретика В. Иванова, поэзия есть «тайнопись неизреченного». От художника требуется не только сверхрациональная чуткость, но тончайшее владение искусством намека: ценность стихотворной речи — в «недосказанности», «утаенности смысла».

Главным средством передачи созерцаемых тайных смыслов и призван был символ.

Категория музыки — вторая по значимости (после символа) в эстетике и поэтической практике нового течения. Это понятие использовалось символистами в двух разных аспектах — общемировоззренческом и техническом. В первом, общефилософском значении, музыка для них — не звуковая ритмически организованная последовательность, а универсальная метафизическая энергия, первооснова всякого творчества. Во втором, техническом значении, музыка значима для символистов как пронизанная звуковыми и ритмическими сочетаниями словесная фактура стиха, то есть как максимальное использование музыкальных композиционных принципов в поэзии. Стихотворения символистов порой строятся как завораживающий поток словесно-музыкальных созвучий и перекличек.

Некоторые приёмы развития и построения целостного произведения (особенно в ранних опусах романсов) заимствованы Рахманиновым у П.И. Чайковского. Это - несовпадение вокальных и фортепианных кульминаций, постепенное уплотнение фактуры.

Возрастание самостоятельности роли фортепианной партии сопровождается усложнением фактуры, использованием встречных ритмов и свободных метров (иногда даже не выставляется размер).

Среди романсов встречаются образцы концертно-виртуозной фортепианной фактуры, наряду с прозрачным камерным изложением, требующим от пианиста исключительного звукового мастерства в передаче ритмических и полифонических деталей музыкальной ткани, тончайших регистровых и гармонических красок.

Ход работы:

Исполнительский анализ романсов ор. 38

«Ночью в саду у меня» ор.38 №1 (g-moll) сл. А.С. Исаакяна в переводе А.А. Блока

В первом мелодическом обороте (см. *Приложение 1: такты 1 - 2*) особый оттенок острой, щемящей боли передают интонации уменьшенная терция и увеличенная секунда. Те же интонационные элементы становятся основой для построения драматической кульминации во второй половине романса на словах «ивушке, плачущей горько...» (см. *Приложение 1: такты 13 - 14*). Ход на увеличенную секунду привносит в музыку романса черты ориентальности, использованные Рахманиновым в его ранних опусах.

В кульминации *композитор* объединяет и концентрирует целую группу средств - мелодических, гармонических, фактурно-динамических, для наибольшего достижения «ударности» значения поэтического текста. Звуковысотная кульминация вокальной мелодии отмечена остро диссонирующей последовательностью аккордов (эллипсис нонаккордов) и типичным для Рахманинова приемом расширения звучащего пространства, благодаря богатству фортепианной партии (см. *Приложение 1: такты 14 - 15*).

В первых двух предложениях используется аккордовый склад фактуры. Важно выстроить соотношение всех голосов в аккордах и создать единую линию, помогающую певцу выразить смысл поэтического текста. Особое внимание нужно уделить исполнению пунктирного ритма (см. *Приложение 1 такты 3, 7*), который создаёт ощущение тревоги, за счет внезапности появления в сочетании с гармонией. В первом случае, акцентированный пунктир возникает на фоне длинной ноты у вокалиста на нюанс *piano*, (см. *Приложение 1 такт 3*). В партии фортепиано аккорды должны быть исполнены в динамическом единстве с вокальной партией. Во втором случае пунктирный ритм является предыктом к окончанию второго предложения (см. *Приложение 1 такт 7*).

Далее следует небольшая связка перед вторым разделом. Двойные ноты, постепенно переходящие в аккорды - образ слёз. Пассаж следует выстроить по звукам средних и нижних голосов (нисходящий хроматический ход), разбив каждую фигурацию на триоли, (см. *Приложение 1 такт 8*)

В начале второго раздела происходит смена тональности (модуляция), (см. *Приложение 1 такт 10*) Четыре звука «ре» в верхнем голосе (в партии фортепиано) на фоне аккордов, создают ощущение нетерпения, биения сердца... Исполнение звуков «ре» требует тщательности выбора способа звукоизвлечения (см. *Приложение 1 такты 10 - 11*).

Далее мы возвращаемся к первоначальному темпу. Для того, чтобы ощутить движение мелодической линии, здесь обычно рекомендуют собрать все звуки в партии фортепиано в единый аккорд и почувствовать таим образом гармонические изменения.

Кульминационной звуковысотной точкой у вокалиста является звук *си-бемоль второй октавы*, после которого происходит хроматический спад (см. *Приложение 1, такт 14*). В партии фортепиано, наоборот: на фоне нисходящей мелодии звучит пассаж на *creshendo*, добавляя экспрессию и вызывая представление о падающих и рассыпающихся на ветвях каплях.

Далее «слёзы» звучат в партии фортепиано в нижнем голосе. Происходит игра регистров звука *си-бемоль* на фоне триольных фигураций в партии правой руки. (см. *Приложение 1 такты 16-17*).

Окончание возвращает нас в прежнее настроение печали, элегический соль минор.

«Маргаритки» ор. 38 № 3 (F-dur) на стихи И. Северянина (июль 1909 г.)

«Маргаритки» - образец светлой созерцательной рахманиновской лирики, связанный с поэтическим ощущением мира.

По характеру образов и общему эмоциональному колориту этот романс близок таким романсам как «Здесь хорошо», «Сирень», «У моего окна».

Ясная, плавно льющаяся мелодия пасторального характера на фоне тихо журчащих, неторопливых фигураций создает ощущение воздуха и пространства. Главная мелодическая мысль излагается в партии фортепиано, в вокальной партии звучит подголосок к теме. Лишь в репризе тема появляется на первом плане, да и то лишь на короткое время. Интересно, что при создании фортепианной транскрипции этого романса композитор почти не внёс в него фактурных изменений. Некоторые вокальные фразы были им просто опущены без всякого ущерба для цельности впечатления. Музыкальная ткань непрерывно живёт и дышит, то расширяясь до очень широкого диапазона, то снова, сжимаясь.

Недостаток словесного текста в условной репризе компенсируется развернутой фортепианной постлюдией.

Мелодия, проходящая в партии фортепиано, служит одним из ярких примеров свободного «бесконечного» мелодического развёртывания. В основе развития каждой мелодической фразы лежит принцип возвращения к исходной точке; мягко ниспадающей интонации, как бы рождённой радостным, привольным вздохом или тихим восклицанием. (см. *Приложение 3 такты 3-6*).

Когда эта интонация переходит в вокальную партию в коде, там она конкретизируется как восклицание («О, девушки!»).

В романсе «Маргаритки» основным требованием к исполнителям является грамотное воплощение ансамблевых задач. Каждая фраза в партии фортепиано должна пластично переходить в следующую, не прерывая ощущения единой линии, не нарушая образную сферу романса.

Большинство фраз у вокалиста имеют своё начало со слабой доли такта, таким образом, певец и концертмейстер находятся друг с другом в постоянном «общении», передавая музыкальную мысль из партии фортепиано в партию солиста в многочисленных подголосках.

Основная трудность для пианиста-концертмейстера - наличие мелких длительностей в партии (шестнадцатые). Важна абсолютная синхронность в исполнении ритмического рисунка у концертмейстера и певца, тщательное знание партий друг друга. Особенно это относится к окончанию фраз.

Романс начинается с интонации восклицания (восходящий хроматический ход, скачок на терцию и его заполнение). При вступлении певца происходит интонационное изменение первого мотива (см. *Приложение 3 такт 2*), звучит три повторяющихся звука *си-бекар*.

С третьего такта в партии правой руки концертмейстера - самостоятельная мелодия, в левой – сопровождение, перекликающееся с партией вокалиста.

Такт 5 (третья доля) - ритмическая трудность в партии фортепиано. Исполнять этот эпизод лучше «по левой руке», а в правой - добиваться ровности (пассаж разделить на квартоль и квинтоль). Данная ритмическая трудность располагается также в такте 29 в постлюдии.

При переходе из такта 7 в такт 8 вокалист берёт дыхание, концертмейстеру важно вместе с певцом войти в звук на слоге «их», не разорвав мелодическую линию своей партии.

Такт 9 (вторая доля) - полиритмия в партии фортепиано представляет некоторую исполнительскую трудность, на которую нужно обратить внимание.

Постепенно в фортепианной фактуре происходит расширение диапазона звучания.

Такт 17 - авторское *ritenuto*, скачок на дециму в партии певца требует «расширения времени» в партии концертмейстера.

Такт 23 - возвращение первоначального мотива романса.

Такт 24 - приём передачи мелодии из руки в руку, необходимо добиться звуковой ровности и пластичности передачи при сохранении тембра мелодии.

Такты 28 - 32 - фортепианная постлюдия. В ней также в партии правой руки полиритмия, на бережное и корректное исполнение которой также надо обратить внимание.

Такта 32 - изменение темпа. Пассажи шестнадцатых в партии левой руки необходимо тщательно проинтонировать и исполнить в выбранном тембре.

Анализ всех романсов цикла можно увидеть в : Щирина К.Ю. С.В.Рахманинов. Шесть стихотворений для голоса и фортепиано ор.38. Исполнительский анализ вокального цикла : учеб.-метод.пособие / К.Ю. Щирина; М-во культуры Рос. Федерации, Санкт-Петербург.гос.ин-т культуры, Фак.искусств, каф.фортепиано – Санкт-Петербург : «КультИнформПресс, 2018. – 53 с.

Ссылка для скачивания учебного пособия:

http://spbgik.ru/cathedra/Kafedra-fortepiano/int_cathedra/17-Publikacii/

Ссылки на исполнение этого цикла различными исполнителями:

1. Rachmaninoff - 6 Romances, op.38 (Söderström, Ashkenazy), complete with sheet music

<https://www.youtube.com/watch?v=LWsgoOWgBuU>

2. 2016: Rachmaninov 6 romances op.38 - Yana Ivanilova, Andrei Korobeinikov

<https://www.youtube.com/watch?v=nPbEBUy8GTY>

Литература:

1. Щирина К.Ю. С.В.Рахманинов. Шесть стихотворений для голоса и фортепиано ор.38. Исполнительский анализ вокального цикла : учеб.-метод.пособие / К.Ю. Щирина; М-во культуры Рос. Федерации, Санкт-Петербург.гос.ин-т культуры, Фак.искусств, каф.фортепиано – Санкт-Петербург : «КультИнформПресс, 2018. – 53 с.
2. Келдыш Ю. Рахманинов и его время. М.: Музыка, 1973. – 467 с.
3. Васина-Гроссман В. Русский романс конца XIX и начала XX столетия. Романсы Рахманинова // Васина-Гроссман В. Русский классический романс XIX века. М.: Изд-во АН СССР, 1956. – С.299 – 339.
4. Шендерович Е. В концертмейстерском классе. Размышления педагога. — М.: Музыка, 1996. – 204 с.

Тема 1.4. Разбор произведений Г.В.Свиридова

На примере «Шести песен на стихи А.С.Пушкина»: Щирина К.Ю. «Об изучении и исполнении камерно-вокальных произведений Г.В. Свиридова в концертмейстерском

классе» // «Искусство. Педагогика. Культура»: III Международная научно-практич. конф.: в рамках в рамках музыкально-просвет. проекта «Душа музыки» 2018, 9-10 июня 2018 года : [сб. материалов конф.] / Санкт-Петербург. отд-ние ОПФ «ЭПТА» ; Санкт-Петербург. центр развития духовной культуры ; науч. рук. конф. Д.В. Щирин. – Санкт-Петербург : Изд-во «КультИнформПресс», 2017. – С.149 – 158.

Ссылка для скачивания всего сборника статей по материалам конференции:

<https://www.sp-culture.com/%D1%82%D1%80%D0%B5%D1%82%D1%8C%D1%8F-%D0%BC%D0%B5%D0%B6%D0%B4%D1%83%D0%BD%D0%B0%D1%80%D0%BE%D0%B4%D0%BD%D0%B0%D1%8F-%D0%BA%D0%BE%D0%BD%D1%84%D0%B5%D1%80%D0%B5%D0%BD%D1%86%D0%B8%D1%8F-%D0%B8%D1%81%D0%BA%D1%83%D1%81%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%BE-%D0%BF%D0%B5%D0%B4%D0%B0%D0%B3%D0%BE%D0%B3%D0%B8%D0%BA%D0%B0-%D0%BA%D1%83%D0%BB%D1%8C%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B0/>

Ссылки на различные интерпретации произведений Г.В.Свиридова:

Г.В. Свиридов. 6 Романсов на стихи Пушкина.

1. Исполняют Ян Лейше (баритон) и Марат Губайдуллин (ф-но) БГФ им. Х. Ахметова 2015.10.05 <https://www.youtube.com/watch?v=0GrlwQlpEA>

2. Исполняют. Ольга Алексеева (меццо-сопрано) и Цюй Ван (фортепиано) (II курс) <https://www.youtube.com/watch?v=kXj00ofKPbc>

Вопросы, которые желательно осветить в письменной работе

(исполнительско-педагогический анализ камерно-вокального произведения в контексте музыкальной культуры).

1. Рассмотреть историю создания произведения, особенности стиля композитора применительно к камерно-вокальной музыке и специфику его воплощения в конкретном произведении.
2. Рассмотреть соотношение фортепианной и вокальной партии на примере одного из романсов цикла;
3. Рассмотреть наиболее сложные места в фортепианной партии на примере одного из романсов цикла;
4. Рассмотреть наиболее сложные места в вокальной партии на примере одного из романсов цикла;
5. Сравнить различные исполнительские интерпретации рассматриваемого произведения.
6. Наметить пути педагогической работы по освоению данного произведения;
7. Наметить пути развития музыкального восприятия учащегося, расширения его музыкального кругозора.
8. Взять самостоятельно камерно-вокальное произведение и сделать исполнительский и педагогический анализ (по примеру романсов Рахманинова соч.38 или «Шести песен на стихи А.С.Пушкина»).

Примерные темы контрольных письменных работ (эссе)

1. Исполнительско-педагогический анализ любого камерно-вокального произведения отечественного композитора (Глинка, Даргомыжский, Мусоргский, Бородин, Римский-Корсаков, Чайковский, Рахманинов, Прокофьев, Шостакович, Свиридов, и др.).
2. Романсы П.И. Чайковского (или другого композитора) в контексте русской музыкальной культуры конца XIX или XX века.
3. Сравнение исполнительских интерпретаций двух различных исполнителей одного из романсов С.В. Рахманинова (см.электронные ресурсы);
4. Сравнение исполнительских интерпретаций двух различных исполнителей одного из романсов М.П. Мусоргского (см.электронные ресурсы).
5. Возможны и другие формулировки тем (по согласованию с руководителями проекта)

Тема 2.1. Изучение импровизации аккомпанемента в старинных русских романсах.

Искусство импровизации в современной музыкальной культуре в значительной мере потеряло свое значение по сравнению с эпохами барокко, классицизма или даже романтизма. Тогда концертирующий пианист или даже церковный органист обязан был уметь импровизировать. В современной отечественной культуре традиции органной импровизации практически не было, однако по сей день существуют 2 сферы близких академической музыкальной культуре, в которых импровизация, хотя и в прикладном, ограниченном виде, продолжает существовать. Это - аккомпанементы к старинным (бытовым) романсам и импровизации – аккомпанемент к уроку классического танца (в основном, для экзерсиса «у станка»).

Импровизация аккомпанементов к старинным (бытовым) романсам связана с особенностью музицирования, когда гитарный или фортепианный аккомпанемент исполнялся не всегда точно по нотам (что связано было не только с невозможностью или нежеланием играть «так как написано», но и с общей атмосферой музицирования, подразумевающей большую свободу в выражении чувств, передачу атмосферы «уютного вечера в кругу друзей», когда «душа поет» и хочется передать это движение души не только в мелодии солиста, но и в фактуре аккомпанемента. Так было и в XIX и в начале XX века. В середине и второй половине XX века в связи с большим проникновением искусства джаза в музыкальную культуру в аккомпанемента старинных романсов зачастую появлялись гармонии, более свойственные эстрадной и джазовой музыке. Что, могло придать черты несколько большей связи с современной жизнью. Тем не менее, на сегодняшний день существует несколько музыкантов-импровизаторов, которые в аккомпанементах старинных романсов сочетают как традиционные гармонии, так и иногда некоторые элементы джаза. Однако в настоящем пособии мы не рассматриваем джазовую импровизацию как таковую и джазовые обработки старинных романсов. Мы опираемся на «классические» музыкальные гармонии, фактуры и ритмы, которые и использовались в XIX- начале XX века для аккомпанементов к городским (бытовым) романсам.

Импровизация аккомпанемента к экзерсису для урока классического танца связана со спецификой работы педагога-хореографа. Педагог чаще всего задает «упражнение», состоящее из ряда взаимосвязанных подходящих друг другу движений, которые, в свою очередь составляют определенную композицию. Каждый экзерсис состоит из определенного «набора» композиций, построенных по определенному плану. Тем не менее каждый педагог может менять как характер движений в каждой конкретной

«композиции», так и «акценты» в них. Каждый конкретный экзерсис «у станка» соответствует своему «классу» (уровню сложности в зависимости от уровня подготовленности исполнителей), так и дальнейшим целям- подготовке к экзерсису «на середине», «пальцам», прыжкам, танцевальным композициям. Конечно, некоторые педагоги и хореографические концертмейстеры не предъявляют особых требований к музыкальному сопровождению, которое должно соблюдать лишь общий характер движения. Но многие хотят, чтобы музыка точно выражала характер движения. Таким образом получается, что точно также как педагог «составляет» из различных движений «композицию» (например, «плие», «батман тандю», и т.д.) так и концертмейстер может из различных ритмоинтонационных оборотов («формул») создать мелодию, достаточно точно в соответствии с пожеланиями педагога, соответствующую как конкретным движениям, так и общему характеру «композиции».

В связи с этим, предлагаемая методика обучения этим направлениям, являющимися крайне актуальными для обучения современному искусству аккомпанемента, состоит из следующих разделов: обучение основам импровизации, включающую в себя обучение импровизации фактуры аккомпанемента, обучение основам импровизации, включающим в себя обучение «ритмоинтонационным формулам» или «ритмоинтонационным моделям», показ составленных из таких «формул» или «моделей» аккомпанементов, соответствующих движениям экзерсиса классического танца (с записанными движениями, соответствующими по трудности примерно 3-4 классу). Отдельный небольшой раздел посвящен «составлению» фактуры четырехручного фортепианного ансамбля, что является не только интересным и творческим заданием для учеников, начинающих понимать специфику исполнения в фортепианном ансамбле, но и методом, активизирующим творческий потенциал и исполнительские способности.

Тема 2.2. Методика обучения импровизации

Тема 2.3. Импровизация фортепианной фактуры в старинных русских романсах

Импровизация аккомпанемента, как первый этап обучения импровизации, сначала состоит в освоении типичных фактурных, метроритмических формул, характерных артикуляционных приемов. Этот способ является основой для более интенсивного овладения различными видами фактур. Освобожденный от значительного числа технических проблем, учащийся становится более восприимчивым к темпоритмическому единству и, следовательно, к охвату целого. Таким образом, в собственном исполнении студент может значительно скорее целостно воспринять произведение, в известной степени созданное им самим, переходя от анализа к синтезу всех элементов.

В предлагаемом учебном пособии нами используется буквенно-цифровое обозначение гармонии. Это даёт возможность пользоваться нашим пособием лицам с недостаточным уровнем подготовки по гармонии.

Для понимания структуры аккомпанемента необходимо понимать, что существует два различных типа метроритма, к которым можно отнести практически все танцевальные жанры. Эти два типа заключают в себе различную меру акцентуации, виды артикуляции.

Первый – движение, состоящее из одинаковых или почти одинаковых по силе тяжести шагов. К этому типу относится ритм марша, сарабанды, менуэта, аллеманды с их равноценно опорными шагами внутри ритмического звена (тяжелыми в марше, сарабанде; легкими в аллеманде, менуэте). Второй тип – движение, основывающееся на чередовании шагов тяжелых и легких, которые сопровождаются скольжением, поворотом и т.д. К этому типу относятся танцевальные жанры с более сильной опорой в «тяжелом» шаге и

более легкими остальными. это – вальс, мазурка, полонез, полька и др. Это важно как для понимания особенностей аккомпанемента фактуры, так и создания самостоятельных целостных композиций для аккомпанемента к экзерсису.

Простейшая классическая фактурная формула аккомпанемента наиболее распространенных танцев (вальса, польки и др.) состоит обычно из гармонической опоры в виде баса (может быть в октавном удвоении) и поддерживающих её аккордов. такая фактурная формула является типичной для второго типа танцевальных ритмов с более сильной опорой на первой доле и более легкими остальными. это важно как для выбора фактуры при сольном исполнении, так и при составлении «многоярусного» аккомпанемента для фортепианного ансамбля. (Более подробно о составлении фактуры для четырехручного ансамбля мы расскажем в другом разделе).

С точки зрения пианистического движения опорный бас и более легкие аккорды мыслятся целостно, не зависимо от расстояния между ними. Этому соответствует аппликатурная формула, в которой бас берется пятым пальцем, а в аккорде, если он охватывает диапазон меньше октавы, пятый палец не употребляется.

Аппликатурные принципы должны учитываться педагогом в любых используемых студентами фактурных вариантах, включающих в себя перемещения аккордов, изменение расположения аккорда, распределение аккомпанирующей фактуры между партиями правой и левой руки.

Например, в качестве подготовительных упражнений можно взять несложные мелодии и поиграть их с различными фактурами аккомпанемента в левой руке.
Например:.

Л. Бетховен.
Немецкий танец.

Ф. Шуберт.
Вальс оп. 18 № 6.

Или

И. Штраус.
Полька.



Фактуры аккомпанементов в левой руке.



Овладев этими элементарными навыками мы рекомендуем поиграть различные варианты фактур двумя руками. Вначале это может выглядеть как инструктивный этюд по заданной гармонической «цифровке», но в последствии варьируя и соединяя разные фактурные «модели» можно перейти к свободной фактурной импровизации, соответствующей движению мелодии и логике развития музыкального образа в старинном (бытовом) русском романсе.

Приводим разные фактурные модели для самостоятельного изучения и импровизации аккомпанемента к старинным романсам.

1) 2) 3) 4)

Exercise 1: Treble clef, 3/4 time, two chords (C4-E4-G4 and C4-E4-G4). Bass clef, 3/4 time, quarter note C4. Exercise 2: Treble clef, 2/4 time, two chords (C4-E4-G4 and C4-E4-G4). Bass clef, 2/4 time, quarter note C4. Exercise 3: Treble clef, 2/4 time, eighth-note triplet (C4-E4-G4). Bass clef, 2/4 time, quarter note C4. Exercise 4: Treble clef, 2/4 time, eighth-note triplet (C4-E4-G4). Bass clef, 2/4 time, quarter note C4.

5) 6) 7)

Exercise 5: Treble clef, 2/4 time, eighth-note triplet (C4-E4-G4). Bass clef, 2/4 time, quarter note C4. Exercise 6: Treble clef, 2/4 time, eighth-note triplet (C4-E4-G4). Bass clef, 2/4 time, quarter note C4. Exercise 7: Treble clef, 6/8 time, quarter note C4. Bass clef, 6/8 time, quarter note C4.

22) 23)

Exercise 22: Treble clef, 3/4 time, dotted quarter note C4. Bass clef, 3/4 time, quarter note C4. Exercise 23: Treble clef, 3/4 time, dotted quarter note C4. Bass clef, 3/4 time, quarter note C4.

25) 27) 28)

Exercise 25: Treble clef, 3/4 time, dotted quarter note C4. Bass clef, 3/4 time, eighth-note triplet (C4-E4-G4). Exercise 27: Treble clef, 3/4 time, dotted quarter note C4. Bass clef, 3/4 time, eighth-note triplet (C4-E4-G4). Exercise 28: Treble clef, 3/4 time, dotted quarter note C4. Bass clef, 3/4 time, eighth-note triplet (C4-E4-G4).

33) 34)

Exercise 33: Treble clef, 2/4 time, eighth-note triplet (C4-E4-G4). Bass clef, 2/4 time, quarter note C4. Exercise 34: Treble clef, 2/4 time, eighth-note triplet (C4-E4-G4). Bass clef, 2/4 time, quarter note C4.

35)

Exercise 35: Treble clef, 2/4 time, eighth-note triplet (C4-E4-G4). Bass clef, 2/4 time, quarter note C4.

Тема 2.4. Импровизация фортепианного сопровождения для уроков классического танца (экзерсис «у станка»)

Рассмотрение методики обучения импровизации применительно к импровизации вообще, так и как подготовка к импровизации аккомпанемента к экзерсису «у станка» состоит из двух разделов. Первый – приобретение навыка жанрового варьирования. Второй – умение построить мелодию по определенным ритмоинтонационным параметрам, то есть импровизация «по модели». Умение работать такими «моделями» или «ритмоинтонационными формулами» и является основой обучения второго раздела.

Жанровое варьирование

Большое значение для развития «фантазийного начала» имеет жанровое варьирование. Различные возможности превращения одного жанра в другой показываются педагогом на уроке. Затем, поняв основные особенности этого типа варьирования, учащийся самостоятельно выполняет задание. Существенным является то, что при жанровом варьировании практически не изменяется звуковысотная сторона нотного текста.

Наиболее простым приемом является изменение акцентуации и артикуляции, в также фактуры аккомпанемента. Если, например, утяжелить первую долю в менуэте, то это приблизит его к вальсу. Изменение фактуры аккомпанемента на традиционно вальсовую (бас - два аккорда) еще более видоизменит жанровые характеристики менуэта. Аналогичные изменения можно произвести и с танцами в двудольном размере. Гавот с подчеркнутой первой и третьей долей напоминает польку, марш с аккомпанементом в ритме болеро приобретает черты серенады.

Следующим этапом в направлении жанрового варьирования является работа не только с фактурой аккомпанемента и изменением акцентуации и артикуляции, но и непосредственная работа с мелодией. Это подготавливает учащихся к следующему этапу - сочинению мелодий, то есть непосредственно к импровизации.

На начальных этапах развития мелодической изобретательности можно взять какое-нибудь несложное произведение, например Этюд К.Черни в редакции Гермера и, изменяя метроритмический рисунок, фактуру аккомпанемента, сыграть его в жанре вальса или мазурки.

Аналогичная работа может быть проделана практически с любым этюдом. Это будет способствовать не только развитию творческого мышления, но и обогащать способы работы над технически трудными произведениями,

Можно взять за образец знакомую танцевальную пьесу и, проанализировав особенности ее метроритмического рисунка, гармонии, фактуры аккомпанемента, изменить ее жанр, стремясь при этом максимально сохранить звуковысотную сторону мелодии.

В качестве примера приводится несколько жанровых вариаций на Тему Этюда №10 К.Черни (ред.Гермера) и польки И. Штрауса.

Жанровые вариации на т. Черни-Гермер.
Этюд № 10.

C F C G

C F C G

И. Штраус.
Полька.

E♭ B B E♭ E♭ B B E♭

Мазурка.

E♭ B B E♭ E♭ B B E♭

Немецкий танец.

E♭ B B E♭ E♭ B B E♭

Вальс.

E♭ B B E♭ E♭ B B E♭

Менуэт.

E♭ B B E♭

E♭ B B

Работа с ритмоинтонационными формулами

Наша методика построена по принципу обучения конкретным ритмоинтонационным формулам («моделям») и работе с ними. Мы считаем, что обучение импровизации должно сочетаться с развитием пианистических навыков и, кроме того, иметь какое-либо «прикладное» значение, например, музыкальное оформление уроков классического танца и (или) импровизация аккомпанемента к старинным русским романсам.

Игра различных «моделей» преследует одновременно несколько задач:

1. Обучение мелодической фигурации, приобретение навыка «отроить» мелодию.
2. Владение гармоническими схемами.
3. Умение играть различные варианты фактур.
4. Приобретение навыка транспонирования.

Рассмотрим важнейшие из этих направлений работы.

Задается определенная гармоническая схема. Например: C|C|G|C||. Левая рука играет эти трезвучия (или только основной тон). Правая - определенную «модель» от выбранных аккордовых тонов, то есть повторяющих звуки аккорда влевой руке. Сама «модель» может быть построена только по аккордовым звукам, может включать и неаккордовые. Перед началом желательно определить те «опорные», аккордовые звуки, от которых затем будут строиться «модели» во время импровизации. Чередование звуков как аккордовых, так и неаккордовых может быть различным, однако, на первых порах желательно выбирать более простые модели. В них легче видеть «опорные», аккордовые звуки, от которых будет строиться та или иная «модель». Первоначально желательно придерживаться выбранной «модели» и плена мелодического развития (то есть все тех же «опорных», аккордовых звуков), затем мелодическое, ритмическое и фактурное развитие необходимо разнообразить.

C C G C V C C G C


1

 и т. д.
 и т. д.

C C G C C C G C


C C G C C C G C


2

 и т. д.


 и т. д.

Пример:



C C G C C C G


Приводим несколько вариантов «моделей»:

- 1) использующих только аккордовые звуки;
- 2) использующих неаккордовые звуки.

Все «модели» приводятся от звука «До».

Нами приведены также 2 примера использования различных приведенных выше «моделей», опирающихся на аккордовые звуки по схеме, в начале предыдущей страницы.

Все эти «формулы» могут исполняться как в трёхдольном, так и двухдольном размере в разных ритмических и метрических вариантах.

Гармоническими схемами для работы могут быть как различные гармонические обороты, кадансы, так и элементарные цифровки.

Удобно брать гармонические схемы, которые даны в виде буквенно-цифровых обозначений к мелодии во втором и третьем разделах пособия. Однако, для использования в различных тональностях, необходимо записать в традиционном цифровом обозначении, так же как приведенные выше цифровки. Желательно пользоваться не только схемами, приведенными в данном пособии, но и «живой» музыкой. Вообще значение анализа различной, в том числе танцевальной, музыки трудно переоценить. Эта работа позволит лучше понять мелодическую фигурацию, понять и почувствовать как строится и развивается мелодия, «взять» интересные гармонические обороты.

Самое главное, при изучении музыки с точки зрения постижения ремесла, понимая как это сделано, можно точнее воспринять музыку, логику ее развития. Ведь в конечном счете самым важным является развитие музыкального мышления, интуиции, а вся «музыкальная мозаика» - это только начальный этап, средство для приобретения свободы музыкального самовыражения и постижения искусства музыки.

Примеры импровизации музыкального сопровождения экзерсиса классического танца

Примеры импровизаций¹ написаны на основе определенных «моделей», которые, однако, не являются обязательными. Каждый музыкант может находить свои «формулы», наиболее точно характеризующие то или иное движение. Поэтому мы не сочли необходимым их отдельно выписывать - они могут достаточно легко быть определены как преподавателем, так и студентом.

Все примеры «импровизаций» сочинены в стиле балетной музыки конца XIX - начала XX в., наиболее близкой по интонационному языку музыкальному сознанию и поэтому наиболее доступной восприятию большинства слушателей.

Перед началом того или иного танцевального движения по заданию педагога может исполняться *preparation*, то есть подготовка - музыкальное вступление, исполняемое в характере будущего танцевального упражнения.

«Балетный счет» обычно в два раза крупнее музыкального, поэтому такты «балетного счета» указаны в нотах цифрами 1 2 3 и т.д.

Если педагогом задается *preparation* «2/4», то обычно играет такт 4/4, но в характере будущего движения. Например:

Конкретный «музыкальный вид» зависит от заданного педагогом хореографического движения. Иногда *preparation* может «входить в квадрат», то есть в музыкальную фразу, в период. В этом случае обычно играют одна или две восьмые как затакт. Далее в тексте авторы *preparation*, если он не входит в музыкальную фразу, не выписывают.

PLIE. Музыкальный размер 4/4. *Preparation* 2/4 - для руки.

I позиция.

1т. *demi plie*.

2т. *grand plie*.

3-4т. III *port de bras* (2/4 - наклон корпуса вниз, 2/4 - подъем корпуса в вертикальное положение, 2/4 - перегиб назад, 2/4 вернуться в исходное положение).

2 позиция.

5т. *demi plie*,

6т. *grand plie*.

¹ Автор хореографического экзерсиса «у станка» доцент кафедры хореографии СПбГИК Мальгина Л.Е. Сложность предложенных «упражнений» - 3-4 класс классического танца.

7-8 тт. 2/4 *releve* на полупальцы и одновременно перегиб корпусе к станку, рука в 3 п., 2/4 - вернуться в исходное положение, руке во 2 п., 2/4 - перегиб корпуса от станка с рукой в 3 поз., 2/4 - вернуться в исходное положение.

То же по 4 и 5 позициям (ритмическое и мелодическое движение сохраняется прежним).

BATTEMENT TENDU. Музыкальный размер 2/4. Preparation 2/4.

1т. 2 *bat. tendu* вперед (по четвертям) («и1» - 1 *bat. tendu*, «и2»- 2).

2т. «и1и» - *bat. tendu* вперед и переход вперед на раб. ногу через *demi plie* по 4 поз. «2» - закрыть лев, н. в 5 поз.

3-4тт. то же самое исполняется лев.н. назад и переход обратно через по 4 поз.

5-6тт. 4 *bat. tendu* (по четвертям) пр.н.в сторону.

7т. «и» - открытая пр.н. в сторону на носок, «и1» *pour le pied*, «и2» - *pour le pied* – второй раз.

8т. - по 2 поз. и поставить пр. н. в 5 поз. назад, 1/4 - вытянуться

9- 16 тт. - вся комбинация исполняется обратно.

Battement tendu

D Em6 A D

D Em6 D64 A7 D

B Cm6 F7 B F7 B

Battement tendu

B F F B

F7 B Cm6 F7 B

BATTEMENT TENDU JETE. Музыкальный размер 2/4. (Исполняется без перерыва после battement tendu).

1-2 тт. **b.t. jete** вперед.

3-4тт. **3 b.t. jete** в сторону (1/4 – «и» подняться на полупальцы, «4» раб. ногу открыть в сторону на 45°).

5т. – «и1» поворот с подменной ноги к станку (пр. н.). «и2» - пауза

6т. – «и1» поворот с подменной ноги к стенку (л. н) «и2» - пауза.

7т. – **2 jete** в сторону (опускаясь одновременно с полупальцев на опорн.н.)

8 т - **3 jete** по 1/8 в сторону по 5 поз.

9- 16 тт. - вся комбинация исполняется обратно.

RONDE DE JAMBE PAR TERRE. Музыкальный размер 4/4 . **Preparation 2/4 temps releve par terra.**

1т. 4 **rond de Jarabe en dehors** (по 1/4).

2т. «1и» - **releve** на полупальцы и через **passe par terra releve lent** на 45° рабочей ногой вперед.

«2и» - через **passe par terra releve lent** рабочей ногой назад на 45° на полупальцах.

«3и4» - **temps releve par terra en dehors.**

«и» - **demi rond** назад.

3т. 2/4 - 3 **rond de jambe par terre en dehors** по 1/8.

«и» - пауза.

2/4 - 3 **rond de jambe par terre en dehors** по 1/6, 3-й закончить на 90°.

4т. 2/4 **demi rond** на 90 **en dehors***

1/4 - пауза,

1/4 - ногу поставить на носок в пол.

5-8тт. - вся комбинация повторяется обратно *en dedans*.

Заключение. (Музыкальный размер тот же, но исполняется более плавно, певуче).

1т. - обводка на *pile en dehors*.

2т. 2/4 - полуповорот от палки на *plie*, рабочая нога остается носком в пол.

2/4 – через *pile* по 4 поз. перейти вперед на рабочую ногу.

3-4тт. – *port de bras* с растяжкой назад.

BATTEMENT FONDU. Музыкальный размер 4/4. Preparation 1/8 - вздох кистью.

1т. 2/4 *bat fondu* вперед на 45

2/4 *plie releve* с полуповоротом к станку, раб. н. в конце поворота остается вытянутой на 45° назад.

2т. 2/4 *bat. fondu* л.н. не 45° вперед.

2/4 *plie releve* с полуповоротом к станку, л.н. остается вытянутой в конце поворота назад на 45°.

3т. 2/4 - *bat fondu* вперед на 45 пр. н.

2/4 - *bat. fondu* вперед на 45° пр. н.

4т. 2/4 *bat. fondu* в сторону на 45° пр. н.

2/4 – *bat/fondu* в сторону на 90° пр. н.

5-6тт. - вся комбинация повторяется обратно.

1 2

G Am6 D7 G

3 4

E7 Am F#7 Hm G64 D7 G

М. Мусоргский.
Слезя.

1 2

Gm D Gm D Gm Cm Gm D

3 4

Gm D Gm Cm D7 Gm D7 Gm

RONDE DE JAMBE EN LAIR. Музыкальный размер 2/4, затакт 1/8 «и» - вздох рукой.

1т. *Preparation tour c temps releve* на 45°.

2т. 1/4 - пауза.

1/4 - открыть рабочую ногу. в сторону и руку на 2 поз.

3-4тт. 4 *rond en l'air en dehors* (по 1/4),

5т. - *plie* в 5 поз. и полный поворот на 360° от стенки.

6т. *temps releve* на 45°.

7-6тт., 7 *rond en dehors* по I/8.

9 – 16тт, вся комбинация исполняется обратно *en dedans*.

H C#m

F# Hm F# Hm

A Hm6 E7 A

B E7 A B6 E7 A

PETIT BATTEMENT . Музыкальный размер 2/4. Preparation - 1/8.

1-2тт. - *Preparation tour sur le cou-de-pied* из 5 поз. «1и» *plie* .

3-4тт. - *tour sur le cou-ce-pied* из 5 поз., в конце раб. ногу открыть в сторону на 45°.

5т,- 1/4 *double frappe* в позу *effacee* вперед в pile,

1/4 *double frappe* во 2 *arabesque* в *plie*.

6т. – 1/4 *double frappe* в сторону в пол на *plie*

1/4 *releve* на полупальцы и рабочую ногу поднять не 45°.

7-8тт. 6 *petit batteraente* с акцентом вперед (по 1/8), «2» - открыть ногу в сторону.

9 - 16тт, - вся комбинация исполняется обратно.

BATTEMENT DEVELOPPE. Музыкальный размер 4/4/ «и» - затакт- «вздох» для руки.

1т. 2/4 *developpe-ballotte* пр.н. вперед

2/4 *developpe-ballotte* л.н. назад

2т. *Grand rond de jambe developpe en denore* на полупальцах.

3т. «1и» *passé* на 90 с поворотом корпуса в *epaulement efface* вперед.

«2и» - *developpe* в позу *efface* вперед.

«3и4и» - *plié-releve* с ногой на 90

4т. 2/4 *demi rond* до позы *ecarte* назад

2/4 – закрыть ногу в 5поз., руку в подготовительное положение, корпус поворачивается в *en face*.

5-8тт. – вся комбинация повторяется обратно.

The image shows two musical staves for the 'Battement Developpe' exercise. The first staff is in G major (one sharp) and 4/4 time. It contains two lines of music. The first line starts with a boxed '1' and has chords D, Hm, and Em6. The second line starts with a boxed '2' and has chords D64, A7, and D. The second staff is in Bb major (two flats) and 4/4 time. It also contains two lines of music. The first line starts with a boxed '1' and has chords Db, Db?, and Bm. The second line starts with a boxed '2' and has chords Eb, Db64, Ab, and Db. The third line starts with a boxed '3' and has chords Db6, Db, Eb, and Eb6. The fourth line starts with a boxed '4' and has chords Db64, Ab7, and Db. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

GRAND BATTEMENT JETE. Музыкальный размер 2/4. *Preparation* 2/4 – принимаем позу *efface*.

1т. *Grand battement Jete pointe efface* вперед.

2т. 1 мягкий *grand battement jete в effaced* вперед. (Акцент «1и», на «2и» - поставить в 5 поз.).

3-4тт. - эта же комбинация исполняется в *ecarte* назад,

5 -6тт. - эта же комбинация исполняется в *effacee* назад.

7 -8тт. - эта же комбинация исполняется в *ecarte* вперед.

Из приведенных примеров видно, что все записанные упражнения были заданы в двудольном размере (2/4, 4/4), что более характерно для младших классов. (Примерная трудность экзерсиса - 4 класс). Однако многие из указанных движений могут быть заданы и в трехдольном размере. Это: *pile*, *rond de jambe par terre*, *battement developpe*, *grand battement jete* и др.

Таким образом, обобщив жанровую принадлежность возможных вариантов музыкального сопровождения уроков классического танца, можно сгруппировать их следующим образом:

- *plie*, *fondu* и, особенно, *developpe* по характеру близки ноктюрну;
- *battement tendu*, *Jete*, а также *petit battement* – близки польке;
- *grand battement jete* - маршу.

Rond de jambe par terre и *en l'air* занимают промежуточное положение между указанными жанрами, но *rond de jambe en l'air* – более резкое движение. Многие из этих движений могут иметь и вальсовое (трехдольное)сопровождение.

Глоссарий:

Условный перевод встречающихся в тексте французских терминов

Battement Tendu (батман тандю от *battement* - биение, *tendu* от *tendre* - тянуть, натягивать) - равномерные движения натянутой работающей ногой.

Battement tendu jete (батман тандю жете от *jeter* - бросать) - натянутое движение с броском, короткое движение.

Battement fondu (батман фондю, от *fondre* - таять) - тающие, текучие батманы.

Battement frappe (батман фραπε, от *frapper* - ударять) - ударяющее движение со сгибанием работающей ноги в колене.

Petit battement виг *le sou-de-pied* (пти батман сюр ле ку-де- пье) - маленькие батманы, исполняемые на щиколотке опорной ноги.

Battement releve lent (батман релеве лян, от *releve* - поднимать, *lent* - медленно) - медленное поднятие натянутой ноги на 90°, **Battement ddveioppfe** (батмвн девдоппв) - разворачивающееся движение, исполняемое на 90°,

Battement ddveloppe paeë на 90° - связующее движение, через которое происходит переход из одного направления в другое, или из одной позы в другую.

Grand battement jete (гран батман жете) - движение с большим броском.
Grand battement jete points (пуанте) - заостренный кончик ноги.
Demi pile (деми плие, от plier - сгибать) - полуприседание, не отрывая пяток от пола.
Grand plié (гран плие) - полное приседание с отрывом пяток от пола.
Releve (релеве, от relever - поднимать) - подъем на полупальцы.
Port de bras (пор де бра, от porter - носить, bras - руки) - правильное, плавное прохождение рук через позиции с перегибом корпуса, повороты и наклоны головы.
Rond de jamba en l'air (рон де жамб ан лер) - круг ногой в воздухе.
Rond de jambe par terre (рон де жамб пер тер) - круг ногой по полу.
Demi rond de jambe par terre (деми-рон...) - половина круга...
En dehors - наружу, движение работающей ноги от себя, из круга.
En dedans - во внутрь, движение работающей ноги к себе, в круг.
Ecarté (от écarter - раздвинуть) - поза уделенная, обращенная в сторону.
Effacé (от effacer - сглаживать) - позы, которой характерна открытость, развернутость.

Тема 2.5. Творческие методы обучения фортепианному ансамблю (приемы импровизации фортепианной фактуры, начальное обучение)

Для фактуры большей части танцев характерно гомофонно-гармоническое изложение (фактура – лат. от - делаю). однако это сопровождение может быть различным, основанным на группе «бас-аккорд (или интервал, звук)», фигурациях, аккордовых последовательностях.

Простейшая классическая фактурная формула аккомпанемента наиболее распространенных танцев (вальса, польки и др.) состоит обычно из гармонической опоры в виде баса (может быть в октавном удвоении) и поддерживающих её аккордов. такая фактурная формула является типичной для второго типа танцевальных ритмов с более сильной опорой на первой доле и более легкими остальными. это важно как для выбора фактуры при сольном исполнении, так и при составлении «многоярусного» аккомпанемента для фортепианного ансамбля.

Приведем в качестве примера несколько вариантов «составления» вальсовой фактуры для «четырёхручного» ансамбля в виде схемы.

<p style="text-align: center;">Мелодия</p> <p>1 Партия П. р. _____ Л. р. _____</p> <p style="text-align: center;">Мелодия</p> <p>2 Партия П. р. _____ Л. р. _____</p> <p>1 Партия П. р. _____ Л. р. _____</p> <p style="text-align: center;">Мелодия</p> <p>2 Партия П. р. _____ Л. р. _____</p>	<p style="text-align: center;">Мелодия</p> <p>1 Партия П. р. _____ Л. р. _____</p> <p style="text-align: center;">Мелодия</p> <p>2 Партия П. р. _____ Л. р. _____</p> <p>1 Партия П. р. _____ Л. р. _____</p> <p style="text-align: center;">Мелодия</p> <p>2 Партия П. р. _____ Л. р. _____</p>
--	--

В приведенной схеме «мелодия» обозначает, что в этой фактурной вариации основная мелодия исполняется в том или ином голосе. Остальные обозначения показывают распределение фактуры аккомпанемента по голосам и его особенности изложения. Вариантов здесь может быть очень и очень много - и фактурных, и ритмических. Педагогу необходимо выбрать или предложить именно те, которые будут способствовать более быстрому пианистическому и музыкальному развитию учащегося. Существенным является то, что всю аккомпанирующую фактуру необходимо мыслить как единый гармонический комплекс и уже в рамках этого комплекса осуществлять хотя бы небольшую фактурную импровизацию.

С точки зрения пианистического движения опорный бас и более легкие аккорды мыслятся целостно, не зависимо от расстояния между ними. Этому соответствует аппликатурная формула, в которой бас берется пятым пальцем, а в аккорде, если он охватывает диапазон меньше октавы, пятый палец не употребляется.

Аппликатурные принципы должны учитываться педагогом в любых используемых студентами фактурных вариантах, включающих в себя перемещения аккордов, изменение расположения аккорда, распределение аккомпанирующей фактуры между различными партиями и т.д.

Л. Бетховен.
Немецкий танец.

Ф. Шуберт.
Вальс ор. 18 № 6.

М. Глинка.
Мазурка из оперы «Иван Сусанин».

Musical notation for the Mazurka by M. Glinka. The piece is in 3/4 time and E-flat major. The melody is written on a single staff. Chords are indicated above the notes: E-flat, (B) E-flat, B, E-flat, E-flat, (B) E-flat, F7, B.

Л. Делиб.
Мазурка из балета «Коппелия».

Musical notation for the Mazurka by L. Delibes. The piece is in 3/4 time and D major. The melody is written on a single staff. Chords are indicated above the notes: A7, D, G, D, A7. The piece includes a first ending (1. E7, A) and a second ending (2. Em, A7, D).

Нами

Ф. Шуберт.
Экосез оп. 18 № 3

Musical notation for the Ecossais by F. Schubert. The piece is in 2/4 time and D major. The melody is written on a single staff. Chords are indicated above the notes: G, C, G, D7, G7, D7, G, H7, Em, A7, D7, D7, G, D7, G.

И. Штраус.
Полька.

Musical notation for the Polka by J. Strauss. The piece is in 2/4 time and E-flat major. The melody is written on a single staff. Chords are indicated above the notes: E-flat, B, B, E-flat, E-flat, B, B, E-flat.

Нами приведены лишь несколько примеров мелодий, также как и несколько примеров распределения фактуры. Мы уверены, что каждый педагог, кто хочет привить своим ученикам любовь к ансамблевому музицированию и к творческому развитию

сможет предложить большое количество мелодий и вариантов фактур. Можно, например, также играть и в других тональностях. Например, сыграть 4 проведения в основной тональности, затем 2 проведения на тон выше, затем верную тональность. Таким образом, может получиться небольшой вариационный цикл, который будет с радостью исполняться юными музыкантами, так как они почувствуют не только тягу к творчеству, но услышат реальное звучание почти «собственного» сочинения.

Контрольные задания

Исполнить и записать (и прислать как аудио или видео файл) 1-2 задания из трех по выбору исполнителя:

1. Сымпровизировать аккомпанемент к старинному русскому романсу. Желательно исполнить 2 куплета, показав различные варианты фактур аккомпанемента. Мелодию лучше не играть. Можно сделать запись как с солистом (любым), так и просто «сольный» аккомпанемент. Некоторые примеры романсов с буквенным обозначением гармонии даны в приложении.
2. Исполнить музыкальное сопровождение к двум различным «движениям» (композициям) из экзерсиса «у станка» по приведенным в пособии или два различных музыкальных варианта к любому (одному) «упражнению» (композиции) экзерсиса.
3. Исполнить (самостоятельно вместе с партнером или в исполнении двух учеников) 3-4 фактурных вариации для четырехручного фортепианного ансамбля на какую-то тему.

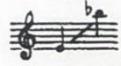
ПРИЛОЖЕНИЕ

К теме 1.2

135

Н. П. Кошиц

НОЧЬЮ В САДУ У МЕНЯ...



Слова А. ВЛОКА (из Исаакяна)

Соч. 38, № 1

Lento *mf* *p* *mf*

Ночь - ю в са - ду у ме - ня пла - чет плачу - ча - я

p *f* *mf*

и - ва, и без - у - теш - на о - на, и - вуш - ка, груст - на - я

4

p *mf*

p *pp* *mf* *p*

rit. *a tempo*

и - ва. *m.s. m.d.* *m.s.*

8

mf Ран - не, е ут-ро блес-нет, нежная девушка-зорька и - вушке, пла -

11

- чу-щей горь - ко,

14

сле - зы куд - ря - ми со -

16

18 трет.

12 сентября 1916 г. Ивановка

7569

Н.П. Кошиц

МАРГАРИТКИ

Слова И. СЕВЕРЯНИНА

Соч. 38, №3

Lento *p*

О, по-смот-ри, как мно-го мар-га-ри-ток

и там, и тут. О-ни цве-тут, их мно-го,

их из-бы-ток, о-ни цве-тут. Их лепест-

5

8

ten. *tr*

ки трехгран-ные, как крыль-я, как бе-лый шелк.

11

роса све-же.

В них ле-та мощь! В них ра-дость и зо-биль-я, в них свет-лый

14

mf

mf

dim.

полк. Го-товь, зем-ля, цве-там из рос на-пи-ток,

17

p

rit.

f a tempo

дай сок стеб-лю...

20

dim.

dolce

p

0

де - вуш - ки, о звез - ды мар - га - ри - ток,

24

rit. *dolcissimo* *pp* а tempo

я вас люб - лю!

27

30

poco dim.

Poco più mosso

32

35

rit.

К теме 2.1.

Романс «Гори, гори, моя звезда»

Гори, гори, моя звезда

Слова В. ЧУЕВСКОГО

Музыка П. БУЛАХОВА,
обработка В. САБИНИНА

Медленно *mf*

Го-ри, го - ри, мо - я звез - да, звез - да люб -

ви при-вет-на - я! Ты у ме - ня од-на за -

вет-на-я, дру-гой не бу - дет ни-ко-гда. Ты у ме -

ня од-на за - вет-на-я, дру-гой не бу - дет ни-ко -

гда. Сой-дет ли ей. Тво-их лу - чей не-бес-ной

си - ло - ю вся жизнь мо - я о - за - ре -

Andante

1. Го - ри, го -
2. Звез - да люб.

- ри, мо - я звез - да, звез - да люб - ви при - вет - на - я! Ты у ме -
- ви волшеб - на - я, звез - да про - шед - ших луч - ших дней! Ты будешь

- ня од - на за - вет - на - я, дру - гой не бу - дет ни - ког - да, ты у ме -
веч - но не - заб - вен - на - я в ду - ше из - му - чен - ной мо - ей, ты будешь

- ня од - на за - вет - на - я, дру - гой не бу - дет ни - ког - да!
веч - но не - заб - вен - на - я в ду - ше из - му - чен - ной мо - ей!

ГОРИ, ГОРИ, МОЯ ЗВЕЗДА

Слова В. ЧУЕВСКОГО

Музыка П. БУЛАХОВА

Музыкальная партитура для голоса и фортепиано. Песня «Гори, гори, моя звезда» в тональности D-dur, метр 2/4. Музыкальная запись включает ноты для голоса и фортепиано с русскими текстами.

Го - ри, го - ри, мо - я звез -
- да, го - ри, звез - да при - вет - на -
- я. Ты у ме - ня од - на за -
- вет - на - я, дру - гой не бу - дет ни - ко -
- гда. Ты у ме - ня од - на за - вет - на - я,

„ЗВѢЗДА.“

РОМАНСЪ.

Запис. съ голоса
И. Г. ИЛЬСАРОВА М. ФРОЛОВЪ.

Andante.

CANTO.

Andante.

PIANO.

p *mf* *p*

p

Го-ри, го-ри мо-я звѣз-
да, звѣзда люб-ви привѣтна - я, ты у ме-

Я встретил Вас

Музыка Л.Малашкина

Слова Ф.Тютчева

Am Dm6 G7 C Dm6 Am B7

Я встре-тил вас и всё бы-ло-е во-тжи - вшем се-рдце о - жи-

E7 A7 Dm G7 C Dm6 Am B7

ло; Я вспо-мнил вре-мя вре-мя зо-ло - то-е и се - рдцу ста - ло так те-

E7 A7 Dm Для повторения G7 C Dm6 Am B7 E7

пло... Я вспо-мнил вре - мя вре-мя зо-ло - то-е и се - рдцу ста - ло так те -

Для окончания G7 C Dm6 Am B7 E7 Am

пло... Как// ча - ро - ва-нье, И та ж вду-ше мо - ей лю-бовь!..

Дорогой длинною

Музыка Б.Фомина Слова К.Подревского

Музыкальная партитура песни «Дорогой длинною» в нотном формате. Песня написана в тональности Gm (два бемоля) и 4/4 такта. Музыкальная запись включает ноты для мелодии и аккорды для гитары. Текст песни и аккорды указаны под соответствующими нотными строками.

Гm G7
Е-ха-ли на тро-йке сбу-бе-нца-ми, а вда-ли ме-лька-ли о-го-
Сm Сm Gm
ньки. Эх, ко-гда бы мне те-перь за ва-ми,
A7 D D7(#5) D7 Gsus Gm G7
ду-шу бы ра-зве-ять от то-ски... До-ро-гой длин-но-ю, да но-чкой
длин-но-ю...
Сm F Bb
лун-но-ю, да спе-сней той, что вдаль ле-тит, зве-ня.
Сm Gsus Gm Am7(b5)
И стой ста-рин-но-ю, да все-ми-струн-но-ю, что по но-чам так
D7 Gm D7(#5) D7 Gm
му-чи-ла ме-ня. До-ро-гой ня.

Учебное издание

Дмитрий Валентинович Щирин, Каринэ Юрьевна Щирина

**СОВРЕМЕННЫЕ МЕТОДЫ ОБУЧЕНИЯ ИСКУССТВУ
АККОМПАНИМЕНТА И АНСАМБЛЕВОГО
ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА**

Учебно-методическое пособие
по дополнительной образовательной программе
повышения квалификации

Текст печатается в авторской редакции
Формат печати: электронный
© Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«Санкт-Петербургский государственный институт культуры»