

**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ
ЛУГАНСКОЙ НАРОДНОЙ РЕСПУБЛИКИ**

**ГОСУДАРСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
ЛУГАНСКОЙ НАРОДНОЙ РЕСПУБЛИКИ
«ЛУГАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ»
(ГОУ ВО ЛНР «ЛГПУ»)**

**ФАКУЛЬТЕТ МУЗЫКАЛЬНО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ
ИМЕНИ ДЖУЛЬЕТТЫ ЯКУБОВИЧ**

КАФЕДРА КУЛЬТУРОЛОГИИ И МУЗЫКОЗНАНИЯ

КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКИЙ КЛАСС

Методические рекомендации



Луганск
2023

**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ
ЛУГАНСКОЙ НАРОДНОЙ РЕСПУБЛИКИ**

**ГОСУДАРСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
ЛУГАНСКОЙ НАРОДНОЙ РЕСПУБЛИКИ
«ЛУГАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»
(ГОУ ВО ЛНР «ЛГПУ»)**

**ФАКУЛЬТЕТ МУЗЫКАЛЬНО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ
ИМЕНИ ДЖУЛЬЕТТЫ ЯКУБОВИЧ**

КАФЕДРА КУЛЬТУРОЛОГИИ И МУЗЫКОЗНАНИЯ

КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКИЙ КЛАСС

Методические рекомендации
для самостоятельной работы
студентов очной формы обучения
по направлению подготовки 44.03.01 Педагогическое
образование. Музыкальное образование



Луганск
2023

УДК 78 071.2 (076)
ББК 85.310. 7р3
К65

Рецензенты:

- Федорищева С. П.** – и.о. заведующего кафедрой дополнительного образования детей и взрослых государственного образовательного учреждения высшего образования Луганской Народной Республики «Луганский государственный педагогический университет», кандидат педагогических наук, доцент;
- Сергиенко А. В.** – и.о. заведующего кафедрой музыкального образования государственного образовательного учреждения высшего образования Луганской Народной Республики «Луганский государственный педагогический университет», кандидат педагогических наук, доцент;
- Демченко А. П.** – директор государственного учреждения дополнительного образования Луганской Народной Республики «Школа искусств № 2».

К65 **Концертмейстерский класс:** методические рекомендации / Сост. А. Ф. Петченко, В. Г. Харченко; ГОУ ВО ЛНР «ЛГПУ». – Луганск : Книта, 2023. – 52 с.

Предлагаемые методические рекомендации для самостоятельной работы по освоению концертмейстерских навыков в рамках музыкально-инструментальной подготовки, составлены с учетом достижений музыкальной педагогики и методики исполнительства, и позволяют оптимизировать процесс формирования аккомпаниаторских навыков студентов.

Методические рекомендации предназначены для студентов очной формы обучения по направлению подготовки 44.03.01 Педагогическое образование. Музыкальное образование.

УДК 78 071.2 (076)
ББК 85.310. 7р3

*Рекомендовано Учебно-методическим советом ГОУ ВО ЛНР «ЛГПУ»
в качестве методических рекомендаций для студентов по направлению подготовки
44.03.01 Педагогическое образование. Музыкальное образование
(протокол № 7 от 24 марта 2023 года)*

© Петченко А. Ф., Харченко В. Г., 2023
© ГОУ ВО ЛНР «ЛГПУ», 2023

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	3
I. Буквенно-цифровое обозначение аккордов и их нотная транскрипция.....	10
2. Особенности создания аккомпанемента на баяне и аккордеоне	15
3. Соединение аккордов в аккомпанементе	20
4. Наиболее употребительные приемы фактурно-фигурационной обработки аккомпанемента	30
5. Заключение	42
6. Список рекомендованной литературы	46

Введение

Вхождение в российское музыкально-педагогическое пространство требует от преподавателей высших учебных заведений решения ряда безотлагательных учебно-научных проблем. В первую очередь, – это повышение общего научно-теоретического и музыкально-педагогического уровней преподавания дисциплин, которые обеспечивают профессиональную готовность выпускника к работе в условиях современной общеобразовательной школы. В связи с этим возрастает роль инструментальной подготовки специалиста, а также уровень и глубина узкоспециальной подготовки студента – будущего учителя музыки.

Искусство аккомпанемента студент осваивает на занятиях концертмейстерского класса, ансамбля, оркестра, во время изучения методик, но основы аккомпаниаторских знаний и умений закладываются в классе музыкального инструмента (специального, основного и дополнительного).

Изучение песенного школьного репертуара занимает одно из центральных мест в системе профессиональной подготовки школьного учителя музыки. Знакомство с произведениями песенного жанра осуществляется на протяжении всего срока обучения студента, и происходит при изучении дисциплин дирижерско-хорового цикла (в классах дирижирования, вокала, на занятиях хора), в процессе инструментальной подготовки (в классе

музыкального инструмента – фортепиано, баяна / аккордеона, в концертмейстерском классе). Каждая из перечисленных дисциплин решая конкретные задачи, определяющиеся их спецификой, призваны обеспечить комплексный подход к изучению песенного школьного репертуара (ППР), вытекающего из задач аккомпанирования произведениям песенного жанра: целенаправленной работе над полноценным художественным исполнением песенного аккомпанемента, а также формированием навыков чтения с листа и транспонирования.

Вместе с тем, наличие этих навыков не является достаточным условием для успешной исполнительской и концертмейстерской деятельности учителя музыки. В повседневной работе (при проведении уроков музыки, организации различных внеклассных мероприятий) педагогу-музыканту далеко не всегда приходится аккомпанировать, имея полный нотный текст гармонического сопровождения. Нередки случаи, когда аккомпанировать пению приходится в соответствии с мелодией и буквенно-цифровыми обозначениями аккордов. Для успешной аккомпаниаторской деятельности школьного учителя музыки необходимы не только навыки обращения с гармоническим сопровождением, но и умения и навыки его создания. Подготовка студента к этому специфическому виду музыкально-исполнительской деятельности – важная задача, решать которую следует в классе музыкального инструмента. Целесообразность такой работы в процессе инструментальной подготовки имеет свои основания.

Анализ музыкально-педагогической литературы, а также практический опыт убедительно свидетельствуют, что умение создавать аккомпанемент, представляет собой не столько проявление природных данных (абсолютного слуха, исключительной музыкальной памяти), сколько способность и умение свободно оперировать готовыми гармоническими оборотами-формулами. Такие обороты-формулы действительно существуют и служат надежным подспорьем в создании аккомпанемента мелодии. Чтобы убедиться в этом обратимся к страницам истории музыкального искусства.

Искусство импровизации, компонентом которого составляет умение создавать аккомпанемент заданной мелодии, имеет достаточно давние традиции. Оно возникло еще в конце XVI века, когда стала развиваться клавирная музыка, и достигло в своего расцвета XVIII веке. Каждый музыкант-профессионал (капельмейстер или клавирист) должен был уметь импровизировать гармоническое сопровождение к различным вокальным произведениям (ариям, серенадам, вокализам). Триумфы юного Моцарта тому пример. Современников восхищало то, что все «чудеса», которые они видели и слышали, демонстрировал семилетний ребенок. Всякая попытка какого-либо почтенного, маститого музыканта удивить слушателей умением импровизировать или аккомпанировать без нот не имела бы успеха. Разумеется, были и исключения, например органные импровизации И.С. Баха.

В XIX веке искусство импровизации утрачивает свои позиции. Одна из главных причин этого – появление большого количества нотной литературы для клавира (фортепиано), удовлетворявшей различные вкусы и отвечавшей возможностям исполнителей с разной степенью подготовки (для концертного выступления, и для домашнего музицирования). Таким образом, профессиональные исполнители уже не испытывали недостатка в виртуозных обработках, фантазиях. Музыканты-любители также были избавлены от необходимости создавать аккомпанемент к вокальным сочинениям или же адаптировать для себя более сложные инструментальные пьесы. Кроме того, практика цифрованного баса сменилась детальной и подробной нотной записью, что тоже делало искусство импровизации необязательным.

Другая причина представляется еще более существенной в контексте рассматриваемой проблемы. Она кроется в особенностях музыкального языка европейских композиторов прошлого. В музыкальном языке А. Корелли, А. Вивальди, А. Скарлатти, А. Марчелло, в произведениях французских клавесинистов и других мастеров этого времени много общего. Речь идет о минимальных стилевых различиях не только в творчестве композиторов, принадлежащих к одной национальной культуре, но и между самими национальными культурами, композиторскими школами. Любой подготовленный музыкант, имеющий «на слуху» достаточное количество музыкального материала, мог без особого

труда выделить наиболее характерные обороты гармонического сопровождения (которые имели достаточно устойчивые связи с определенными мелодическими оборотами), наиболее типичные приемы фактурно-фигурационной его обработки и успешно использовать эти навыки как при сопровождении мелодии, так и в процессе импровизации.

В XIX веке стилевая дифференциация становится несравненно более значительной, что обусловлено целым рядом причин общекультурного характера, прежде всего это становление классических национальных, композиторских школ во многих европейских странах, а отсюда и обновление музыкального языка, появление «локального колорита». Вокальные произведения становятся более сложными по форме. Их музыкально-интонационный язык приобретает большую степень индивидуализированности. Приемы, использовавшиеся в предыдущем столетии, в данных условиях уже «не работали», а искусство импровизации, в частности, сочинение аккомпанемента, стало исчезать.

В творчестве современных композиторов, работающих в жанре эстрадно-массовой песни, различия в области музыкального языка также весьма незначительны. Специфика песенного жанра и предъявляемые к нему требования простоты, запоминаемости, доступности для массового любительского исполнения предполагает «унифицированность» музыкального языка, широкое использование относительно стабильных гармонических,

мелодических и ритмических оборотов. Такая стабильность характерна для фактурно-фигурационного оформления большинства эстрадно-массовых песен. Подобные характеристики полностью можно отнести к школьной, детской, пионерской песне. Именно знание наиболее характерных мелодических и гармонических оборотов, владение наиболее типичными приемами фактурно-фигурационной обработки может стать надежным подспорьем при создании гармонического сопровождения к произведениям песенного жанра.

Следует отметить типичные гармонические структуры, которые обнаруживают себя в наиболее устойчивом культурном образовании – фольклоре, обращение к которому – важнейшая черта музыкального искусства еще со времен Й. Гайдна, и особенно, романтиков. Это находит отражение в различных сферах музыкальной жизни, вплоть до конструктивных особенностей ряда музыкальных инструментов. Например, система расположения басов и готовых аккордов в левой клавиатуре баяна / аккордеона есть не что иное, как точное воспроизведение нормативного гармонического «кварто-квинтового круга».

В музыкально-педагогической литературе, посвященной формированию умений и навыков создания аккомпанемента, в качестве важнейших составляющих данного вида музыкально-исполнительской деятельности выделяются: – развитые музыкально-слуховые представления; – развитые навыки слухо-двигательной координации; – способность к антиципации,

предвосхищению дальнейшего мелодического и гармонического развития. Указанные качества можно успешно формировать в процессе инструментальной подготовки студентов в классе музыкального инструмента и концертмейстерском классе, широко используя в работе над произведениями песенного школьного репертуара игру по системе буквенно-цифрового обозначения.

Цель настоящих методических рекомендаций – формирование у студентов умений и навыков создания гармонического сопровождения к произведениям песенного жанра на основе буквенно-цифровых обозначений аккордов. Реализация этой цели предполагает:

- усвоение наиболее употребительных буквенно-цифровых обозначений аккордов и овладение навыками их нотной транскрипции на музыкальном инструменте (фортепиано, баяне / аккордеоне);

- усвоение наиболее типичных приемов фактурно-фигурационного изложения аккордов, осознание художественно-выразительных возможностей того или иного типа фактуры;

- овладение практическими умениями и навыками правильного (с точки зрения гармонии) соединения аккордов в процессе создания аккомпанемента как в «строгом», хоральном, так и в фактурно-фигурационном изложении.

Для облегчения самостоятельной работы студентов в конце каждого раздела помещены образцы упражнений, необходимых для освоения материала. Их количество может быть увеличено или

сокращено в зависимости от уровня развития общей музыкальной и инструментальной подготовленности студента.

I. Буквенно-цифровое обозначение аккордов и их нотная транскрипция

Система буквенно-цифровых обозначений аккордов, широко используемая в различных песенных сборниках, а также в дирекциях для различных составов эстрадных, джазовых и вокально-инструментальных ансамблей представляет собой модификацию бытовавшей в музыкальной практике XVII–XVIII столетий системы так называемого «цифрованного баса». Вместо детально выписанного гармонического сопровождения данная система предусматривала нотную фиксацию лишь басового голоса, снабженного цифровыми обозначениями ступеневых величин интервалов, которые необходимо построить от баса, чтобы получить заданный аккорд или созвучие. Фактурно-фигурационная обработка гармонии в системе «цифрованного баса» не фиксировалась и осуществлялась каждым исполнителем в зависимости от его художественного вкуса, опыта, технических возможностей, в конечном счете, одаренности [25].

Принцип фиксации аккорда не в виде целостного гармонического комплекса, а как простой суммы интервалов лежит в основе современной системы буквенно-цифровых обозначений

аккордов. Это делает ее удобной, как для широкого круга любителей музыки, так и для начинающих профессионалов, поскольку использование буквенно-цифровых обозначений в аккомпанементе не требует глубокой специальной подготовки (теоретической и инструментальной).

Система буквенно-цифровых обозначений во многом сходная с «оцифрованным басом». Некоторые отличия, проявляются в обозначениях ряда аккордов (уменьшенного и большого мажорного септаккордов), в отказе от нотной фиксации баса, в использовании буквенных обозначений для баса. В системе буквенно-цифровых обозначений практически не используются обращения аккордов, их обозначения всегда указывают основной вид (трезвучие или септаккорд). Поэтому, например, цифра «6», в системе «оцифрованного баса» обозначавшая сектаккорд, в системе буквенно-цифровых обозначений служит для фиксации другого аккорда – мажорного или минорного трезвучия с добавленной (построенной от основного тона) секстой. Ладовое наклонение всех аккордов в системе «оцифрованного баса» фиксировалось либо с помощью знаков альтерации, либо с помощью знаков «+» и «-». Ладовое наклонение трезвучий обычно определялось контекстом, но в случае необходимости конкретизировалось с помощью знаков альтерации, выставленных под нотой; такие обозначения всегда относились к терции трезвучия. В системе буквенно-цифровых обозначений все аккорды мажорного наклонения фиксируются с помощью заглавных букв латинского алфавита, определяющих

абсолютную высоту их основного тона. Для фиксации аккордов минорного наклонения справа от заглавной выставляется прописная буква латинского алфавита *m*. Знаки альтерации и знаки «+» и «-» используются только для фиксации альтерационных изменений в структуре аккорда либо для фиксации добавленных и пропущенных тонов. Для наглядности проиллюстрируем сказанное на примере аккордов, построенных от звука «до»:

Пример № 1



Для простоты и удобства обозначения альтерационных изменений основных тонов аккордов в буквенно-цифровой системе используются знаки альтерации (а не слоги *is* или *es*, как в нормативном курсе гармонии), которые выставляются вверху справа от заглавной буквы латинского алфавита. Например: C, E, A^b и т.д. Надо учесть, что в отличие от нормативной буквенной системы обозначений звуков, в буквенно-цифровой системе звук «си-бемоль» записывается и как буква «B», и как буква «H», к которой справа сверху прибавляется знак «бемоль».

Кроме описанных выше наиболее употребительных буквенно-цифровых обозначений аккордов в современной музыкальной практике применяются и некоторые другие: для фиксации уменьшенного и большого мажорного септаккордов, мажорного и минорного трезвучий с заменным квартовым тоном и

т.д. Для уменьшенного септаккорда применяется обозначение *dim.*, для большого мажорного – *maj*, для заменного квартового задержания – *sus*.

Следует более подробно изучить вопросы практического использования буквенно-цифровых обозначений в процессе создания аккомпанемента. При выборе расположения аккорда, его мелодического положения, тесситуры (регистрового положения) и удвоении звуков в гармоническом сопровождении необходимо учитывать специфику детских голосов. Их диапазон – от «ля» – «си» малой до «ми» – «фа» второй октавы, поэтому аккомпанемент, по возможности, не должен «занимать» этот регистр, чтобы не заглушать детские голоса, не «затушевывать» их тембр. Кроме того, следует избегать излишне яркого в фоническом отношении звучания аккордов, поскольку речь идет не об инструментальной партии, имеющей равные права с вокальной партией (как, например, в романсах, оперных ариях и т.п.), а только о сопровождении, имеющем по отношению к мелодии подчиненное значение. Что же касается удвоений звуков в аккордах, то наиболее простым и распространенным в практике аккомпанемента является октавное удвоение басового голоса. Об использовании других вариантов удвоений говорится в следующих разделах настоящей работы.

В качестве примера приводятся варианты нотной транскрипции буквенно-цифровых обозначений аккордов.

Пример № 2



C C₆ C₇ C₉ Cm₆ Cm₇ Cdim Cmaj Csus

Выполняя указанные ниже задания, необходимо добиваться возможно более быстрого и правильного построения аккордов на музыкальном инструменте. После усвоения приведенных цепочек аккордов аналогичные упражнения целесообразно выполнить и в других тональностях (точнее, от других звуков).

Задание. Следующие аккорды, записанные с помощью буквенно-цифровых обозначений, назвать нотами, определить их возможные функциональные значения и исполнить на музыкальном инструменте, используя в качестве образца приведенные примеры последовательностей:

Пример № 3

1. C – C₆ – C₇ – Cm – Cm₆ – Cm₇ – Cm₉
2. A – A₆ – A₇ – Am – Am₆ – Am₇ – Am₉
3. E – E₆ – E₇ – Em – Em₆ – Em₇ – Em₉
4. H – H₆ – H₇ – Hm – Hm₆ – Hm₇ – Hm₉
5. F – F₆ – F₇ – Fm – Fm₆ – Fm₇ – Fm₉

2. Особенности создания аккомпанемента на баяне и аккордеоне

Инструментальная подготовка учителя музыки в педагогических вузах осуществляется как на фортепиано, так и на баяне / аккордеоне. Основной, наиболее распространенный вид баянов / аккордеонов – инструмент с так называемыми «готовыми» аккордами. У этих инструментов в левой клавиатуре, кроме низких звуков, усиленных октавным удвоением, а чаще утроением – «басов», есть несколько рядов кнопок, при нажатии которых получается «готовый» аккорд из трех звуков. Во многих случаях это значительно облегчает исполнение музыкальных произведений, в первую очередь аккомпанемента к песням.

Существуют также баяны и аккордеоны с «выборной» левой клавиатурой, когда при нажатии одной кнопки извлекается один звук. Сегодня наиболее распространены готово-выборные комбинированные инструменты, на которых при помощи специальной системы левая клавиатура по мере надобности переключается на выборную, либо на готовую систему.

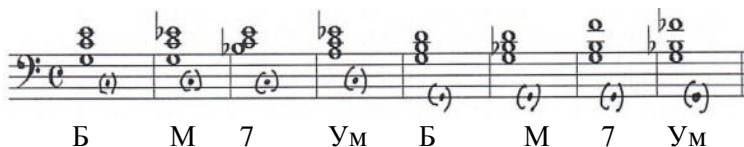
История развития гармоник, наиболее популярным из которых баян / аккордеон, дает примеры буквенно-цифровой записи, причем не только сопровождения, песенного аккомпанемента, но и самостоятельных, оригинальных произведений. На такой основе система обучения игре на этих инструментах существовала не одно десятилетие. Важным этапом в

развитии гармоник стал период, когда мелодия записывалась на общепринятом нотном стане, для аккомпанеента применялась цифровая запись.

В настоящее время в специальной нотной литературе для обозначения готовых аккордов в левой клавиатуре баяна / аккордеона существует несколько знаков, которые фиксируют гармоническое сопровождение наряду с нотной записью. Запись готового аккорда определяется спецификой построения звукоряда в левой клавиатуре. Это двенадцать хроматических звуков (диапазон обычно от «соль» малой октавы до «фа-диез» первой), различные комбинации которых позволяют набрать мажорные и минорные трезвучия, малые мажорные и уменьшенные септаккорды (с пропущенным квинтовым звуком) или их обращения в любой тональности. Обозначение этих аккордов следующее: «Б» – мажорный («большой») аккорд, «М» – минорный («малый») аккорд, «7» – малый мажорный септаккорд, «Ум» – уменьшенный септаккорд. Обозначение не изменяется от вида аккорда (основной вид, обращение аккорда). На клавиатуре кнопка аккорда находится в том же горизонтальном ряду, где расположен бас, он же основной звук аккорда. Это расположение готовых аккордов в нотном тексте обозначается точкой в скобках на месте основного звука.

Соотношение традиционной записи для баяна / аккордеона и буквенно-цифровых обозначений таково:

Запись для баяна / аккордеона:



Буквенно-цифровые обозначения:

С Cm C7 Cdim G Gm G7 Gdim

Использование готовых аккордов левой клавиатуры баяна / аккордеона значительно облегчает создание аккомпанемента к песням, не отличающимся сложностью гармонического и фигурационного сопровождения. При работе над аккомпанементом с некоторым гармоническим усложнением рекомендуется использовать следующие возможности данных инструментов:

- комбинирование аккордов (одновременное нажатие двух кнопок с готовыми аккордами);

- использование баса в качестве недостающего в готовом аккорде звука;

- комбинирование готовых аккордов в левой клавиатуре с аккордами и отдельными звуками в правой клавиатуре.

Комбинирование аккордов позволяет расширить число употребляемых аккордов, прежде всего это (maj) мажорный и минорный аккорды с секстовым звуком, широко используемые в массовых и детских песнях. Большой мажорный септаккорд maj 7

состоит из мажорного трезвучия («Б») и минорного трезвучия («М») его третьей ступени. Например, такой аккорд от звука «до» будет состоять из мажорного трезвучия от «до» и минорного от «ми». Другой вариант: брать основной бас (в нашем примере «до») и минорное трезвучие от его третьей ступени («М» от «ми»). Минорный септаккорд «m7» состоит из минорного трезвучия и мажорного трезвучия его третьей ступени. Таким же образом, как и в случае с мажорным септаккордом, можно использовать основной звук («Бас») и трезвучие третьей ступени, в данном случае мажорное.

Аккорд «с секстой» создается в мажоре одновременным нажатием мажорного трезвучия с минорным трезвучием его шестой ступени, в миноре – соответственно минорного трезвучия с мажорным трезвучием шестой ступени. Однако в последнем случае получается аккорд с малой, «низкой» секстой, обозначаемой так – «-6» или «6^b». Минорный аккорд с большой, «высокой» секстой получается при дополнении его уменьшенным аккордом от того же основного звука («Баса»). Можно также использовать комбинации с басом, но тогда опорным звуком будет не основной звук аккорда, что, однако, не является ошибкой, поскольку гармония не искажается.

Пример № 5

Запись для баяна / аккордеона:

Б + М М Б М + Б Б М



Буквенно-цифровые обозначения:

C₆ C₆ C₆ Cm₆⁻ C m₆^b C m₆⁻

Пример №6

Запись для баяна / аккордеона):

М + Ум М М + Б Б Б + М М



Буквенно-цифровые обозначения:

Cm₆ Cm₆ Cm₇ Cm₇ Cmaj Cmaj

Использование правой клавиатуры в гармоническом сопровождении значительно расширяет возможности аккомпанемента. Например, исполнение аккордов с квартовым задержанием (sus) невозможно на левой клавиатуре, поэтому эти аккорды исполняются правой рукой. Могут быть использованы другие принципы распределения функций правой и левой клавиатуры в аккомпанементе: дублирование аккордов в правой руке, выдержанные звуки (педаль), различные ритмические варианты. Здесь рекомендуется не идти по самому простому пути, когда на правой клавиатуре исполняется только мелодия песни, на

левой – элементарный, часто предельно упрощенный аккомпанемент типа бас–аккорд.

Задание. Следующие буквенно-цифровые последовательности аккордов записать нотами, определить их функциональные значения и исполнить на музыкальном инструменте, используя все возможные варианты комбинаций готовых аккордов, аккордов с басом, с правой клавиатурой:

Пример № 7

1. C – C₆ – Cm₆ – Cm₆^b – Cm₇ – Cmaj – Csus
2. D – D₆ – Dm₆ – Dm₆^b – Dm₇ – Dmaj – Dsus
3. H – H₆ – Hm₆ – Hm₆^b – Hm₇ – Hmaj – Hsus
4. A^b – A^b₆ – A^b m₆ – A^b m₆^b – A^b m₇ – A^b maj – A^b sus
5. F[#] – F[#]₆ – F[#] m₆ – F[#] m₆^b – F[#] m₇ – F[#] maj – F[#] sus

3. Соединение аккордов в аккомпанементе

В предыдущих разделах работы были показаны наиболее употребительные в музыкальной практике буквенно-цифровые обозначения аккордов и способы их транскрипции на фортепиано, баяне / аккордеоне. Владение прочными, доведенными до автоматизма, навыками быстрого и точного воспроизведения на музыкальном инструменте записанных таким образом аккордов – первое и необходимое условие в процессе формирования умений и навыков создания аккомпанемента на основе буквенно-цифровых обозначений. Следующий важный этап в этой работе – овладение навыками логически стройного и естественного соединения

отдельных аккордов в аккордово-гармоническую последовательность, которая, по сути, и представляет собой основу, своеобразный «каркас» будущего аккомпанемента. Содержанием последнего этапа является выбор и практическая реализация на музыкальном инструменте наиболее целесообразного и оправданного с художественной точки зрения способа фактурно-фигурационного наложения гармонического материала. Настоящий раздел посвящен первому из названных вопросов.

Один из важных факторов, определяющий художественные достоинства или недостатки гармонического сопровождения, – качество соединения входящих в него аккордов. Теоретически это не представляет особой сложности, поскольку технология соединения аккордов изложена во всех учебниках гармонии. Есть два вида соединения аккордов – гармоническое, основанное на использовании общих звуков (тонов), и мелодическое, без участия таковых. Следует помнить, что важным критерием определения качества соединения аккордов (как гармонического, так и мелодического) является естественное, по возможности плавное движение средних голосов.

При решении практических задач создания песенного аккомпанемента дело обстоит значительно сложнее. Известные нормы и правила, строго соблюдаемые при решении гармонических задач или в упражнениях по гармонии на фортепиано, часто становятся, необязательными при создании

аккомпанемента на основе буквенно-цифровых обозначений. Чтобы представить себе звучание этого «свободного от строгих правил» аккомпанемента, достаточно сыграть на фортепиано последовательность из нескольких аккордов, взятых в одинаковом расположении и в одинаковом мелодическом положении. Ведь в большинстве учебников гармонии, где подробно и скрупулезно излагаются правила и нормы соединения аккордов, по существу обходится вопрос о характере звучания того или иного соединения, той или иной последовательности. Обычно все ограничивается тем, что приведенные примеры трактуются как образцовые, а всякое отступление от правил – как погрешность голосоведения. Именно поэтому необходимость выполнения тех или иных правил бывает не всегда понятна студенту и связывается в его сознании обычно только с конкретными формами работы в классе гармонии.

Следует учитывать, что и «правильные» и «неправильные» с точки зрения строгих норм традиционного курса гармонии соединения аккордов (как и удвоения в них голосов) имеют весьма определенный круг образно-смысловых значений, обладают конкретными фоническими характеристиками, учитывать которые необходимо как при письменной гармонизации мелодии, так и при создании полноценного аккомпанемента. Выбор расположения и мелодического положения аккордов, способа соединения каждого из них с предыдущим и последующим аккордами должен быть обусловлен не только стремлением соблюсти известные нормы и правила, но также знанием и представлением возникающего в

каждом случае конкретного фонического эффекта, соотносением последнего с общими художественными задачами.

Поясним сказанное на конфетном примере. Так, одна из вариаций в разработке знаменитой первой части Седьмой симфонии Д.Д. Шостаковича представляет собой изложение «темы нашествия» параллельными мажорными трезвучиями. Совершенно очевидно, что с точки зрения строгих классических норм голосоведения такая гармонизация вряд ли будет признана наилучшей и даже элементарно неправильной. Но столь же очевидно и другое – данная тема, гармонизованная по всем правилам классической гармонии, в данном художественно-образном контексте неизбежно утратила бы свой смысл.

Приведенный пример может показаться несоотносимым главным образом из-за разномасштабности сравниваемых явлений – симфоническая партитура и песенный аккомпанемент. Тем не менее, он позволяет с предельной ясностью сопоставить характер звучания гармонизации, основанной на строгих классических нормах, и гармонизации, в которой они сознательно избегаются. Именно это сравнение дает возможность убедиться в том, что следование строгим классическим нормам не всегда обеспечивает наилучшее качество звучания, такового, строго говоря, и быть не может. Правильнее и точнее его можно охарактеризовать как оптимальное, обладающее достаточной слитностью и уравновешенностью голосоведения. И там, где это требуется в соответствии с конкретными художественными задачами,

композиторы пользуются именно строгими классическими нормами. В качестве примеров можно привести многочисленные обработки хоральных мелодий И.С. Баха, вступление к увертюре-фантазии «Ромео и Джульетта» П.И. Чайковского, вступление к кантате «Иоанн Дамаскин» С.И. Танеева. В случаях, когда такая уравновешенность звучания противоречит художественно-образному содержанию произведения, творческому замыслу композитора, она преодолевается путем сознательного отхода от строгих классических норм, поиском новых выразительных средств, в том числе и в области гармонии. В упоминаемом примере из Седьмой симфонии Д.Д. Шостаковича во многом благодаря специфической гармонизации темы (параллельным мажорным трезвучием) создается образ тупой механической силы, лишенной человеческого начала и противостоящей всему живому.

В свете сказанного обратимся к построению гармонической последовательности, лежащей в основе песенного аккомпанемента, помня о тех требованиях, которые предъявляются к характеру его звучания. Необходимые в данном случае плавность, слитность и уравновешенность звучания гармонического сопровождения достигаются за счет соблюдения строгих классических норм и правил. Существует ряд особенностей, отличающих песенный аккомпанемент от традиционных задач по гармонии. Например, поскольку в аккомпанементе используется не четыре, как в курсе гармонии, а пять-семь голосов, возникающих чаще всего вследствие дублирования аккордовых звуков, то даже при

соблюдении всех правил соединения аккордов появляются ненормативные удвоения, параллелизмы квинт и октав и т.п. Это не должно рассматриваться как погрешности голосоведения, поскольку удвоения и параллелизмы возникают не за счет основных голосов, а как результат их дублирования. Поэтому они не обедняют звучания гармонической последовательности и обычно не создают так называемый «эффект пустоты». Напротив, в песенном аккомпанементе вполне допустимо ограниченное движение параллельными трезвучиями и септаккордами (2 – 3), отстоящими друг от друга на расстоянии секунды, расположенными на соседних ступенях. Возникающие в этом случае параллелизмы квинт и октав способствуют большей плотности и насыщенности гармонической ткани. Кроме того, прямое (и в том числе его разновидность – параллельное) движение голосов в гармоническом сопровождении вполне допустимо в тех случаях, когда оно компенсируется косвенным или противоположным движением мелодии.

Для достижения наиболее слитного и уравновешенного звучания отдельных аккордов, плавного и естественного их соединения при исполнении аккомпанеента на фортепиано, рекомендуется избегать в партии левой руки дублирования каких-либо аккордовых звуков, кроме октавного удвоения баса. Некоторые исключения рассматриваются далее. При создании аккомпанеента на баяне или аккордеоне данное замечание несущественно из-за конструктивных особенностей последних.

В ряде случаев возможна также замена полного малого мажорного септаккорда (чаще всего он выполняет функцию D7) на неполный, с пропущенным квинтовым тоном и удвоенным басом. В левых клавиатурах гармоник это предусмотрено конструктивно. На фортепиано такая замена наиболее приемлема в тех случаях, когда данный аккорд встречается внутри построения. В качестве примеров приведем несколько аккордовых последовательностей.

Пример №8

Example 8 shows a sequence of chords in bass clef with a double bass line. The chords are: Cm, Fm7, B7, Ebmaj, Ab, Dmb57, G7, and C. The notation includes a treble staff with chords and a bass staff with a single line (double bass) and a double bass line (double bass).

Cm Fm7 B7 Ebmaj Ab Dmb⁵₇ G7 C

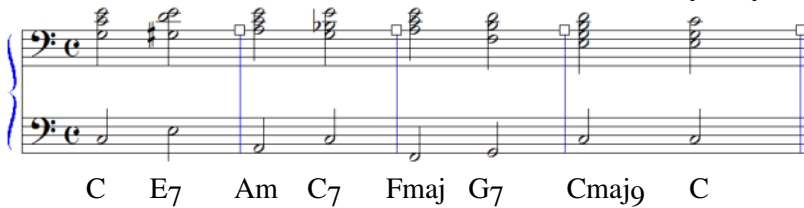
Примечание. Такие аккорды, как «Dmb⁵₇» (малый септаккорд с уменьшенным трезвучием), имеет и другие обозначения: «Fm6» или «Fm».

Пример №9

Example 9 shows a sequence of chords in bass clef with a double bass line. The chords are: C, G7, C7, F, D#dim Dm7, G7, and Cmaj. The notation includes a treble staff with chords and a bass staff with a single line (double bass) and a double bass line (double bass).

C G7 C7 F D[#]dim Dm7 G7 Cmaj

Пример № 10



Приведенные примеры не исчерпывают всех возможных в музыкальной практике вариантов соединения аккордов. Эти последовательности могут служить лишь отправной точкой в процессе накопления практического опыта создания гармонической основы песенного аккомпанемента. Приобретению такого опыта может способствовать выполнение предлагаемых заданий, которые состоят из различных вариантов упражнений.

Задание. Следующие функциональные цифровки записать в виде буквенно-цифровых схем в различных мажорных и минорных тональностях (количество последних определяется степенью подготовленности студента), затем играть их на инструменте (фортепиано, баяне / аккордеоне) в 5-ти – 7-ми голосном изложении, добиваясь наиболее оптимального (слитного, уравновешенного) звучания. Использование при игре нотной записи буквенно-цифровых схем не допускается.

Пример № 11

Функциональные цифровки для игры в мажорных тональностях:

1. I – I₂ – VI₇ – II₇ – V₇ – I;
2. III₇ – VI₇ – II₇ – V₇ – I;
3. II₇ – V₇ – III₇ – VI₇ – IV₇ – V⁶₇ – I;
4. VI₇ – II₇ – V₇ – I₇ – IV – VII₇ – V⁶₇ – I.

Пример № 12

Функциональные цифровки для игры в минорных тональностях:

1. I – IV₇ – VII^H₇ – III₇ – VI – II₇ – V₇ – I;
2. I – I^H₂ – II₄₃ – V₇ – VI – II₇ – K₆₄ – V₇ – I;
3. I – V₆₅ – I^H₂ – VI₇ – II₇ – V₇ – I – IV₇ – I;
4. I – IV⁶₄ – VII₇ – IV₇ – V₇ – IV₇ – I.

Примечание. Для буквенно-цифровой фиксации обращений трезвучий и септаккордов использовать двойные обозначения: над чертой – собственно аккорд, под чертой – необходимый бас.

Функциональные цифровки повышенной сложности

(играть в минорных тональностях):

Пример № 13

1. $\frac{4}{4}$ I – V₄₃ | I₆ – V₆₅ → (IV) | IV – V₄₃ → (IV) | IV – DD₉ – V₇ |
V₇ → (IV) – V₇ → (VII) | V₇ → (III) – III | VI – II₇ → (V) | DD₉ – D₇ – I |

Пример № 14

$$\begin{aligned}
 2. & \left| \overset{\text{♯}}{\underset{\text{♯}}{\text{I}}} - \text{I}_2 \mid \text{II}_3 - \text{V}_7 \mid \text{I} - \text{I}_7 \mid \text{II}^{\text{r}}_4 - \text{V}_7 \rightarrow (\text{III}) \mid \text{III} - \text{VI} \mid \text{II}_6 - \text{V}_4 - \rightarrow (\text{IV}) \mid \right. \\
 & \text{IV} - \text{IV}_2 - \text{II}_7 \mid \text{V}^{\text{u}}_7 - \text{V}^{-3}_7 \mid \text{IV} \rightarrow \text{IV}_2 \rightarrow (\text{IV}) \mid \text{IV} - \text{IV}_2 \mid \text{V}_6 - \text{V}_7 \rightarrow (\text{III}) \mid \\
 & \left. \text{III} - \text{IV}_7 - \text{II}_3 \mid \text{K}_{64} - \text{V}^{\text{u}}_7 - \text{V}^3_7 \mid \text{I} \parallel \right.
 \end{aligned}$$

Пример № 15

$$\begin{aligned}
 3. & \left| \text{I} - \text{I}_6 \mid \text{V}_6 - \text{VII}_7 - \text{V}_6 \mid \overset{\text{♯}}{\underset{\text{♯}}{\text{I}}} - \text{II}_3 \mid \text{V}_7 \rightarrow (\text{III}) \mid \text{III} - \text{III}_2 \mid \text{II}_3 - \text{V}_7 \rightarrow (\text{IV}) \mid \right. \\
 & \left. \text{IV} - \text{IV}_2 - \text{II}_7 \mid \overset{\text{♯}}{\underset{\text{♯}}{\text{I}}} - \text{V} - \text{V}_2 \mid \text{I}_6 - \text{VII}_7 \rightarrow \text{V}_6 \rightarrow (\text{IV}) \mid \text{IV} - \text{K}_{64} - \text{V}_7 \mid \text{I} \parallel \right.
 \end{aligned}$$

Пример № 16

$$\begin{aligned}
 4. & \left| \overset{\text{♯}}{\underset{\text{♯}}{\text{I}}} \mid \text{II}_6 - \text{II}_7 - \text{V} - \text{V}_2 \mid \text{I}_6 - \text{I} - \text{I}_2 \mid \text{VI} - \text{V}_7 \rightarrow (\text{III}) \mid \text{III} - \text{III}_7 - \text{VII}_7 \rightarrow (\text{IV}) \mid \right. \\
 & \left. \text{IV} - \text{IV}_2 - \text{V}_6 \rightarrow (\text{III}) \mid \text{III} - \text{II}_7 \mid \text{K}_{64} - \text{V}_2 \mid \text{I} - \text{I}_6 - \text{V}_2 \mid \overset{\text{♯}}{\underset{\text{♯}}{\text{I}}} - \text{I} \mid \right. \\
 & \left. \text{IV} - \text{IV}_6 - \text{II}_7 \mid \text{K}_{64} - \text{V}_7 \mid \text{I} \parallel \right.
 \end{aligned}$$

Приведенные упражнения могут быть дополнены функциональными цифровками, помещенными в [2, с. 200 – 218].

Образцы оптимального соединения аккордов можно найти в [15; 19; 21; 34].

4. Наиболее употребительные приемы фактурно-фигурационной обработки аккомпанемента

Последний и наиболее сложный этап в процессе создания аккомпанемента на основе буквенно-цифровых обозначений аккордов – его фактурно-фигурационная обработка. Сложность

этого этапа определяется следующими факторами: во-первых, фактурно-фигурационная обработка, наряду с качеством голосоведения и соединения аккордов во многом определяет качество звучания гармонического сопровождения, его соответствие или несоответствие характеру мелодии, и шире – художественно-образное содержание произведения (песни) в целом. Во-вторых, именно эта сторона будущего аккомпанемента практически никак не регламентирована буквенно-цифровой записью, и полностью находится в компетенции исполнителя (концертмейстера). Поэтому создание полноценной с художественной точки зрения фактурно-фигурационной обработки гармонического сопровождения предполагает наличие не только и не столько сугубо «музыкально-технологических» знаний, умений и навыков, но, прежде всего, определенного творческого опыта и развитого художественного вкуса.

Именно поэтому, наряду с выполнением практических, технологических упражнений, которые помещены в конце этого раздела, рекомендуется проанализировать возможно большее количество художественного музыкального материала – песен советских композиторов, пользуясь при этом полноценной нотной записью (можно использовать также магнитную или фонозапись). Целью такого анализа должно стать не только выявление выразительной роли и возможностей гармонии в целом, но, прежде всего, уяснение и осознание художественно-выразительного потенциала тех или иных типов фактурно-фигурационного

изложения, его связей с характером и содержанием поэтического текста.

В музыковедческой литературе существует целый ряд определений понятия «фактура», что объясняется сложностью и многоаспектностью данного явления. В [21, с. 131] приводится следующее определение, «Под фактурой произведения или отрывка произведения понимается совокупность его голосов (и групп голосов), рассматриваемых с точки зрения их характера, их сочетания и их функций в музыкальном целом».

В [28, с. 15] говорится: «Фактурой называется конкретная форма изложения звуковой ткани в музыкальном произведении». Наиболее интересным в контексте настоящей работы является определение, данное в [30, с. 38–39]: «Музыкальной фактурой называется способ изложения музыкального материала, определяемый сочетанием основных компонентов музыки – мелодии, гармонии и ритма». Классифицируя основные типы фактуры, Ю.Н. Тюлин выделяет четыре музыкальных склада: монодический, полифонический, аккордовый и гомофонный (сочетание солирующего голоса и сопровождения). Представляет значительный интерес и данная этим ученым типология фактурных преобразований гармонии. Здесь также выделяются четыре типа: колористическое наложение (октавные удвоения реальных голосов), гармоническая фигурация (орнаментированное изложение аккорда в виде поочередного движения его тонов), ритмическая фигурация (повторение одного тона или комплекса тонов) и мелодическая

фигурация (усложнение голосоведения самостоятельным ритмомелодическим движением, отступающим от опорных аккордовых тонов).

Опираясь на приведенную систематику, имея в виду конкретный жанровый пласт (песню), и исходя из цели и практических задач настоящей работы, следует выделить три вида фактурно-фигурационного изложения песенного аккомпанемента:

- маршевая фактура;
- фактура типа «бас – аккорд» (в двух-, трех- и четырех-дольном метре);
- романсовая (или ноктюрновая) фактура.

О правомерности такой типологии говорится в [22, с. 24]: «Возможен и другой поворот слушательского» ракурса, основанный на способности фактуры участвовать в выявлении жанрового облика тематизма. Это подчеркивают Л.А. Мазель и В.А. Цуккерман, уделявшие пристальное внимание жанровой характерности тех или иных видов изложения (фактура, типичная для марша, вальса, мазурки, хорала), конкретным фактурным «формулам», «фигурам», тесно связанным с определенными жанрами (танцевальными, маршевыми и т.п.)».

Остановимся на указанных типах фактурно-фигурационного изложения. Использование любого типа фактурно-фигурационного изложения предполагает особенность нотной транскрипции аккордов, которые не фиксируются буквенно-цифровой записью. В реальном аккомпанементе, в

отличие от буквенно-цифровой (или функциональной) аккордовой последовательности, неизбежны повторения каждого или почти каждого из аккордов несколько (2–4 и более) раз. Подобная идентичность даже при использовании фактурно-фигурационного изложения обязательно приведет к известному однообразию в звучании. Именно поэтому в таких случаях необходимо последовательно чередовать в басовом голосе основной тон аккорда с квинтовым тоном, (реже применяется чередование основного и терцового тонов).

В академическом курсе гармонии рекомендуется избегать повторения одной и той же функции (одного и того же аккорда) со слабой доли на сильную долю. Однако в музыкальной практике это ограничение далеко не всегда выполняется, особенно в произведениях, написанных в быстром темпе.

Не допускается повторение одного и того же баса со слабой доли на сильную. Данное правило представляется весьма существенным как для решения гармонических задач и упражнений по гармонии, так и для песенного аккомпанемента. В процессе фактурно-фигурационной обработки аккордовой последовательности следует избегать повторений баса со слабой доли на сильную (или относительно сильную) долю, причем как между тактами, так и внутри тактов сложных размеров (4/4, 6/4 и т. д.).

Поясним сказанное на конкретном примере. Возьмем простейшую гармоническую последовательность из двух аккордов,

находящихся в квартоквинтовом соотношении: А–Е–А. Допустим, что каждый из этих аккордов занимает по два такта в размере 3/4. В первом такте ля–мажорное трезвучие нужно взять с основным тоном в басу (звук «ля»), во втором – с квинтовым (звук «ми»). Следующий ми–мажорный аккорд, занимающий третий и четвертый такты, необходимо взять вначале с квинтовым тоном в басу (звук «си»), а затем, в четвертом такте – с основным тоном (звук «ми»). Пятый и шестой такты аналогичны первому и второму. Таким образом, данная аккордовая последовательность будет иметь следующий вид:

Пример № 17

3	А		Е		А	
4						
	А	Е	Н	Е	А	Е
	1т.	2т.	3т.	4т.	5т.	6т.

Приведенный вариант не является единственным. Так, например, во втором такте возможна замена звука «ми» в басу на звук «до-диез», терцовый тон аккорда. Однако надо помнить, что во всех случаях бас должен двигаться по возможности волнообразно, т.е. необходимо избегать двух квартовых или квинтовых скачков в одном направлении.

При использовании терцового тона в басу его целесообразно изъять из партии правой руки (как на фортепиано, так и на баяне / аккордеоне), поскольку октавное или унисонное дублирование терцового тона, предельно яркого в ладовом отношении, придаст звучанию чрезмерную «жесткость».

В этом случае звучание малого мажорного септаккорда будет более естественным и уравновешенным. В готовых аккордах левой клавиатуры баяна и аккордеона такое строение септаккорда предусмотрено конструктивно.

Маршевая фактура:

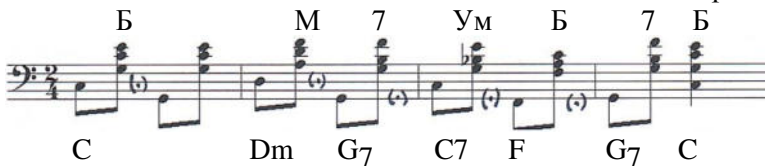
The first system of the musical score for 'The Rose Tree' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of chords: C major, Dm7, G7, C major, and C major. The lower staff is in bass clef and contains a series of chords: C major, Dm7, G7, C major, and C major. The chords are written in a simplified manner, with the root note and the quality of the chord indicated by a letter and a number or symbol.

[illegible]

36

фактуры она не имеет конкретных жанровых признаков, а точнее, спектр их достаточно широк и многогранен. Сюда входят разновидности, связанные с танцевальными жанрами (вальс, полька и др.), а также разновидности с более сложным генезисом. Все это обуславливает широкую область использования данного типа фактуры. Она вполне уместна как в песнях, имеющих подвижный характер, черты танцевальности, так и в лирических и элегических песнях. Приведенные ниже примеры не исчерпывают всего многообразия вариантов фактуры типа «бас – аккорд». Они призваны послужить лишь исходными моделями, схемами, усвоение которых позволит студенту, основываясь на варьировании или комбинировании, создавать свои варианты для каждой конкретной мелодии.

Пример № 20



Пример № 21



Пример № 22

М УМ М УМ

Cmaj C#dim Dm D^bdim

Пример № 23

Б Б 7 М

C C C₇ Fmaj

Пример № 24

Б М Б

C G₇ Fmaj Fmaj

Пример № 25

Б М 7 УМ Б М Б

C Dm₇ G₇ C₇ Fmaj G₂ C

Пример № 26

C Cmaj G₇ Fmaj G₇

Далее приводится несколько примеров «ноктюрновой» («романсовой») фактуры. Используется она, как правило, в произведениях кантиленного характера, исполняемых в средних темпах. Основа данного типа фактуры – движение по аккордовым звукам различными длительностями, чаще восьмыми и шестнадцатыми, с теми или иными ритмическими вариантами или фигурами.

Пример № 27



Пример № 28



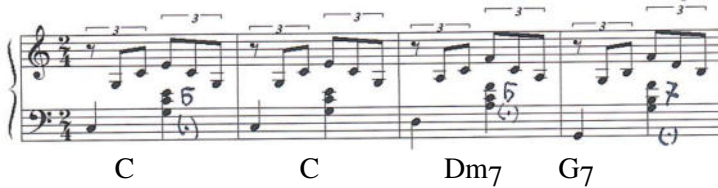
Пример № 29



Пример № 30



Пример № 31



Следует учесть, что предлагаемая в настоящей работе типология фактурно-фигурационного изложения аккордово-гармонического сопровождения мелодии весьма условна. В музыкальной практике нередко встречаются типы изложения аккомпанемента, сочетающие различные черты и признаки. В заключение приведем два примера, где сочетаются признаки фактуры типа «бас – аккорд» и «ноктюрновой» фактуры.

Пример № 32





Задания:

1. Играть (на фортепиано, баяне / аккордеоне) от разных звуков мажорные и минорные трезвучия, септаккорды всех видов в различном фактурно-фигурационном изложении, используя в качестве образцов приведенные выше примеры.

2. Функциональные цифровки, приведенные в задании №1 в разделе 3, играть в разных тональностях в фактурно-фигурационном оформлении, используя все приемы, описанные в настоящем разделе.

3. Для функциональных цифровок повышенной сложности (задание №2 в разделе 3) подобрать наиболее оптимальный тип фактурно-фигурационного изложения аккордов и играть их в различных тональностях.

4. В музыкальной литературе (песенных сборниках) найти примеры – произведения, в которых используются указанные типы фактурно-фигурационного изложения аккомпанемента, и сделать гармонический технологический анализ (техники голосоведения, использования тех или иных фигурационных «формул» и различных типов изложения). Обратить внимание на связи фактурно-фигурационного изложения аккомпанемента с характером мелодии и содержанием поэтического текста.

Заключение

Деятельность учителя музыки в условиях современной школы отмечается многогранностью, и во всех проявлениях постоянно связана с использованием игры на музыкальном инструменте. Качество инструментальной подготовки учителя музыки определяет уровень его профессиональной компетенции и готовности к выполнению высоких общественных задач по музыкально-эстетическому воспитанию школьников.

Условия работы в современной школе требуют от учителя высокого уровня владения игрой на музыкальных инструментах. В учебные планы подготовки будущих учителей музыки заложена полиинструментальная подготовка, которая включает учебные дисциплины «Музыкально-инструментальная подготовка», «Ансамбль», «Специальность», «Дополнительный инструмент», «Концертмейстерский класс», музыкально-инструментальные факультативы. Это дает возможность выпускнику факультета овладеть навыками игры на разных инструментах в объеме, необходимом для использования их для организации музыкального воспитания школьников.

Музыкально-инструментальная подготовка направлена на совершенствование профессиональной подготовки студентов факультетов музыкального образования. Основная цель – формирование у студентов умений и навыков, которые позволяют шире использовать музыкальный инструмент в

будущей педагогической деятельности. В процессе реализации этой цели следует усилить межпредметные связи с другими дисциплинами учебного плана («Музыкально-инструментальная подготовка», «Специальность», «Концертмейстерский класс», «Музыкально-теоретические дисциплины», «Ансамбль», «Дирижирование», «Импровизация», «Музыкальная педагогика и психология»), что обеспечивает в комплексе музыкально-исполнительскую подготовку студентов, а также усиливает профессионально-педагогическую направленность образовательного процесса.

Профессиональная ориентация студентов в рамках учебной дисциплины «Музыкально-инструментальная подготовка» предусматривает решение следующих задач:

- формирование у студентов умений свободно иллюстрировать на инструменте музыкальный материал по разделу школьной программы «Слушание музыки»;
- развитие элементарных концертмейстерских навыков, которые помогут учителю музыки на уроке и во внеклассной музыкальной работе;
- овладение навыками самостоятельной работы над инструментальными произведениями;
- овладение навыками упрощения сложной фактуры инструментального произведения или сопровождения;
- развитие навыков игры по слуху и гармонизации мелодии;
- развитие навыков пения под собственный аккомпанемент;

- развитие навыков чтения с листа музыкальных произведений, ансамблей и аккомпанементов;

- развитие умений транспонирования аккомпанементов школьных песен.

Овладение необходимыми навыками игры на инструменте отвечает современным требованиям воспитания всестороннего, широко образованного музыканта, способствует усилению просветительских функций учителя.

Интеграция знаний в рамках каждой учебной дисциплины является одной из актуальных тенденций развития музыкальной педагогики, что требует обновления содержания данного предмета, активизации форм и методов работы. Изучение учебной дисциплины «Музыкально-инструментальная подготовка» предусматривает овладение музыкально-инструментальными навыками: исполнительскими, концертмейстерскими и аккомпаниаторскими.

Процесс обучения в классе музыкального инструмента осуществляется по следующим разделам:

- изучение школьно-песенного репертуара;

- овладение навыками аккомпанирования солисту, собственному пению;

- исполнение или иллюстрирование музыкальных произведений, которые входят в школьную программу «Слушание музыки»;

- чтение с листа;

- транспонирование;
- игра по слуху;
- гармонизация мелодии и ритмическое аккомпанирование;
- адаптированное переложение произведений аккомпанементов школьного репертуара.

Процесс формирования аккомпаниаторских умений и навыков протекает успешно и эффективно в условиях применения буквенно-цифровой системы фиксирования материала в аккомпанементе. В практической работе учитель музыки часто оказывается в ситуации, например, концертного выступления (аккомпанирование хору, солисту) с большим количеством номеров. Буквенно-цифровая запись-напоминание тональности, метра, гармонии и других элементов фактуры вступления облегчает выполнение функции аккомпанирования.

Методические рекомендации рассчитаны на студентов факультетов музыкально-педагогического образования, которые изучают учебные дисциплины: «Музыкально-инструментальная подготовка», «Специальность», «Дополнительный инструмент», «Концертмейстерский класс» имеют целью улучшение процесса инструментальной подготовки учителей музыки, и оказание помощи студентам в организации самостоятельной работы по овладению умениями аккомпанирования на музыкальном инструменте.

Список рекомендованной литературы

1. Алексеев, А. Методика обучения игре на фортепиано : [Учебное пособие] / А. Д. Алексеев. – М. : Планета музыки, 2020. – 148 с.
2. Алексеев, Б. Задачи по гармонии : [Учебное пособие] / Б. К. Алексеев. – М. : Музыка, 1976. – 248 с.
3. Арчажникова, Л. Профессия – учитель музыки / Л. Г. Арчажникова. – М. : Просвещение, 1984. – 110 с.
4. Асафьев, Б. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании / Б. В. Асафьев / ред. и вст. ст. Е. М. Орловой. – 2-е изд. – М. ; Л. : Музыка, 1973. – 144 с.
5. Баренбойм, Л. Музыкальная педагогика и исполнительство / Л. А. Баренбойм. – Л. : Музыка, 1974. – 337 с.
6. Басурманов, А. Работа баяниста над мелодией и ее сопровождением : [Методическое пособие для художественной самодеятельности] / А. П. Басурманов. – М. : Изд-во «Мин-во культуры РСФСР», 1961. – 38 с.
7. Варфоломос, А. Гармонизация мелодии в баянно-аккордеонной фактуре : [Учебное пособие] / А. Д. Варфоломос. – Л. : ЛГИК им. Н. К. Крупской, 1973. – 38 с.
8. Вопросы современного баянного и аккордеонного искусства : Сборник трудов РАМ им. Гнесиных / Сост. Ф. Липс; отв. ред. М. Имханицкий. – М. : РАМ им. Гнесиных, 2010. – 254 с.
9. Давыдов, Н. Методика переложений инструментальных произведений для баяна : [Учеб. пособие для муз. вузов, ин-тов

искусств и культуры] / Н. А. Давыдов. – М. : Музыка, 1982. – 176 с.

10. Дощечко, Н. Гармония в джазовой и эстрадной музыке : [Учебное пособие] / Н. А. Дощечко. – М. : Изд-во МГИК, 1983. – 80 с.

11. Дубовский, И., Евсеев, С., Способин, И., Соколов, В. Учебник гармонии : [Учебное пособие] / Сост. И. Дубовский, С. Евсеев, И. Способин, В. Соколов. – М. : Музыка, 1984. – 480 с.

12. Зак, В. О мелодике массовой песни / В. И. Зак. – М. : Советский композитор, 1979. – 358 с.

13. Имханицкий, М. И. История баянного и аккордеонного искусства / М. И. Имханицкий. – М. : Изд-во РАМ им. Гнесиных, 2006. – 520 с.

14. Кабалевский, Д. Педагогические размышления : Избранные и доклады / Д. Б. Кабалевский. – М. : Педагогика, 1986. – 192 с.

15. Крючков, Н. Искусство аккомпанемента как предмет обучения / Н. А. Крючков. – Л. : Гос. муз. изд-во, 1961. – 72 с.

16. Лопатина, И. Гармонические диктанты: Четырехголосие : [Учебное пособие] / И. С. Лопатина. – М. : Музыка, 1987. – 159 с.

17. Лушников, В. Школа игры на аккордеоне / В. В. Лушников. – М. : Советский композитор, 1982. – 193 с.

18. Люблинский, А. Теория и практика аккомпанемента : Методические основы : [Учебное пособие] / А. А. Люблинский. – Л. : Музыка, 1972. – 80 с.

19. Мазель, Л. Строение музыкальных: произведений : [Учебное пособие] / Л. А. Мазель. – М. : Музыка 1979. – 536 с.

20. Максимов, С. Упражнения по гармонии на фортепиано : В трех частях : [Учебное пособие] / С. Е. Максимов. – М. : Музыка, 1977. – 286 с.

21. Мясоедова, Н., Мясоедов, А. Пособие по игре на фортепиано в курсе гармонии : [Учебное пособие] / Н. С. Мясоедова, А. Н. Мясоедов. – М. : Музыка, 1986. – 128 с.

22. Мясоедов, А. Учебник гармонии : [Учебное пособие] / А. Н. Мясоедов. – М. : Музыка, 1983. – 317 с.

23. Одиноква, И. К проблеме обучения сочинению аккомпанемента к песенной мелодии / И. Н. Одиноква // Музыкаведческая подготовка школьного учителя. – М. : МГПИ им. В. И. Ленина, 1984. – С. 76 – 82.

24. Падалка, Г. Учитель, музыка, дети / Г. Н. Падалка. – К. : Музична Украина, 1982. – 26 с.

25. Пэрриш, К., Оул Дж. Образцы музыкальных форм от григорианского хора до Баха / Пэрриш К., Оул Дж. – Л. : Музыка, 1975. – 177 с.

26. Сикейра, Ж. 14 уроков по гармонизации данной мелодии / Ж. Сикейра. – М. : Музыка, 1978. – 79 с.

27. Скребкова-Филатова, М. Фактура в музыке : [Учебное пособие] / М. С. Скребкова-Филатова. – М. : Музыка, 1985. – 285 с.

28. Скребков, С. Анализ музыкальных произведений :

[Учебник для муз. училищ и консерваторий] / С. С. Скребков. – М. : Музгиз, 1958. – 332 с.

29. Сурков, А., Плетнев, В. Переложение музыкальных произведений для готово-выборного баяна / А. А. Сурков, В. П. Плетнев. – М. : Музыка, 1977. – 88 с.

30. Тюлин, Ю. Краткий теоретический курс гармонии : [Учебное пособие] / Ю. Н. Тюлин. – М. : Музыка, 2010. – 168 с.

31. Тюлин, Ю. Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации. Музыкальная фактура : [Учебное пособие] / Ю. Н. Тюлин. – М. : Музыка, 2013. – 168 с.

33. Тюлин, Ю. Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации. Мелодическая фигурация : [Учебное пособие] / Ю. Н. Тюлин. – М. : Музыка, 2020. – 163 с.

34. Тюлин, Ю., Привано, Н. Образцы решений гармонических задач : [Учебное пособие] / Ю. Н. Тюлин, Н. Г. Привано. – М. Музыка, 1966. – 312 с.

35. Шахов, Г. Теоретические основы преподавания транспонирования на баяне / Г. И. Шахов // Баян и баянисты. – Вып. 3. – М. : Советский композитор, 1981. – С. 34–56.

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

37. Шендерович, Е. Об искусстве аккомпанемента / Е. М. Шендерович // Советская музыка. – 1969. – № 4. – С. 84–88.

ДЛЯ ЗАМЕТОК

ДЛЯ ЗАМЕТОК

Учебное издание

ПЕТЧЕНКО Анатолий Федорович
ХАРЧЕНКО Владимир Григорьевич

КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКИЙ КЛАСС

Методические рекомендации

В авторской редакции

Подписано в печать 20.04.2023. Бумага офсетная.
Гарнитура TimesNewRoman.
Печать ризографическая. Формат 60х84/16. Усл. печ. л. 3,02.
Тираж 50 экз. Заказ № 44.

Издатель
ГОУ ВО ЛНР «ЛГПУ»
«Книга»

ул. Оборонная, 2, г. Луганск, 91011. Т/ф: (0642)58-03-20
e-mail: knitaizd@mail.ru