

# САМОАККОМПАНЕМЕНТ В ОБУЧЕНИИ ИГРЕ НА МУЗЫКАЛЬНОМ ИНСТРУМЕНТЕ

Александр Юрьевич Рыженков<sup>1</sup>, Лариса Ивановна Северинова<sup>2</sup>

*Воронежский государственный педагогический университет<sup>1</sup>,<sup>2</sup>  
Воронеж, Россия*

---

<sup>1</sup>*Профессор кафедры музыкального образования и народной художественной культуры,  
e-mail: ryzh.garm@list.ru*

<sup>2</sup>*Кандидат педагогических наук, профессор кафедры музыкального образования  
и народной художественной культуры,  
e-mail: severinovalarisa@rambler.ru*

---

**Аннотация.** В статье рассматриваются некоторые теоретические аспекты работы музыканта над самоаккомпанементом, особенности обучения студентов самоаккомпанементу, обозначены возможные проблемные ситуации при данном виде исполнительской практики и пути их преодоления.

**Ключевые слова:** аккомпанемент, самоаккомпанемент, концертмейстер, солист-вокалист, пение, вокальное произведение.

**Для цитирования:** Рыженков А. Ю., Северинова Л. И. Самоаккомпанемент в обучении игре на музыкальном инструменте // Известия Воронежского государственного педагогического университета. 2021. № 3. С. 88–92. DOI 10.47438/2309-7078\_2021\_3\_88

## Введение

На сегодняшний день весьма актуальным является вопрос всестороннего развития ребенка. И, конечно, не вызывает сомнения тот факт, что музыка служит универсальным инструментом воспитания подрастающего поколения, способствует эстетическому становлению личности, формированию её внутреннего мира, расширению кругозора, развитию мышления и более глубокого восприятия окружающей действительности. В связи с этим, стоит отметить важность занятий в музыкальной школе, которые помогают будущим исполнителям, мечтающим о большой сцене или просто любителям приобрести важные умения в музыкальном творчестве, помогут самостоятельно изучить и воспроизвести музыкальное произведение, овладеть игрой на инструменте, научиться аккомпанировать.

Конечно, для многих выпускников музыкальных школ музыка не станет профессиональной деятельностью, но может стать любимым хобби, а приобретенные в ходе обучения умения и навыки игры на инструменте, аккомпанемента и самоаккомпанемента, помогут выражать свою творческую искру в семейном кругу, среди друзей и коллег. Занятия аккомпанементом разносторонне развивают творческие умения учащегося, помогают приобрести навыки игры в ансамбле, стимулируют эмоциональное отношение к музыке, развивают такие уникальные способности музыканта, как музыкальный слух, чувство ритма, двигательные умения, повышают качество исполнительского мастерства.

Под аккомпанементом (франц. *accompagnement*, от *accompagner* – сопровождать; итал. *accompagnamento*; англ. *accompaniment*; нем.

*Begleitung*) понимают музыкальный термин, который обозначает сопровождение одним или несколькими инструментами, либо оркестром сольной партии. На сегодняшний день наиболее рациональное, на наш взгляд, определение аккомпанемента, дано Е.И. Кубанцевой, которая трактует данный термин как музыкальное сопровождение, дополняющее мелодию, которое служит гармонической и ритмической опорой солисту (певцу, инструменталисту) и углубляет художественное сопровождение произведения [3].

А. Люблинский отмечает, что аккомпанемент – это часть музыкального произведения, которая представлена сложным комплексом средств выразительности: выразительность гармонической опоры, ритмическая пульсация, методические образования, регистры, тембр и т.д. [5, с. 21].

По мнению Н.А. Крючкова, ключевой художественной целью аккомпанирования является общий ансамбль, который достигается посредством единства художественных устремлений двух партнеров – солиста и аккомпаниатора, с одновременным осознанием каждым из них своей роли в воплощении содержания проигрываемого произведения [2, с. 74].

Феномен «аккомпанемент» представляет собой идейную общность, которая требует особенного художественного исполнительского решения. Именно это обуславливает высокий, развивающийся уровень собственной значимости сопровождения и объясняет необходимость разделения материала музыкального творения между двумя и более исполнителями, а именно солистом и аккомпаниатором [5, с. 21].

Аккомпанемент интегрировал в себя ритмо-гармоническую опору и обособление солирующего голоса. Так, при комплексном взаимодействии с

выразительностью регистра тембра, динамики, артикуляции и других средств в современном мире ритмо-гармонической опоры достигается интегрированный комплекс, подчиненный ключевой мысли – солирующему голосу. По формальному определению, это и есть «сопровождение» (аккомпанемент), а по содержанию – в той или иной степени – конкретные и развернутые «дополняющие факторы».

Важным условием успешного обучения в классе аккомпанемента, подчеркивает С.Ю. Лежникова, выступает корректная организация учебного процесса, планирование учебной работы и рациональный выбор репертуара [4, с. 26].

Необходимым условием также является формирование индивидуального плана на каждого ученика, учитывающим его способности и возможности освоения материала. Обычно индивидуальный план включает в себя различные по форме и содержанию произведения русской, зарубежной музыки различных эпох и стилей. При выборе музыкального материала стоит учитывать возрастные особенности ученика и его музыкально-исполнительские возможности.

При обучении аккомпанементу решаются следующие задачи:

- воспитание творческого отношения к игре в ансамбле, понимания роли фортепианной партии;
- формирование ансамблевых умений и навыков;
- расширение музыкального кругозора путем изучения вокальной, хоровой, инструментальной, оперной и симфонической музыки;
- развитие музыкально-творческих способностей.

Аккомпаниатор формирует целостный музыкальный образ, исходя из этого, перед ним стоят сложнейшие задачи по формированию конкретных практических, исполнительских навыков, которые включают в себя:

- аккомпанирование собственному пению;
- сопровождение солисту или хору;
- чтение с листа;
- транспонирование;
- объединение аккомпанемента с вокальной строчкой;
- выполнение инструментального аккомпанемента ритмическим движениям и танцам;
- облегчение трудных фактур;
- отбор по слуху мелодий, гармонических цепочек, их применение с элементами импровизации;
- декодирование буквенных, численных символов гармонических функций.

Решение данных задач способствует становлению отношения к инструментальному аккомпанированию как к равнозначной части целого, стимулирует проникновение в художественный замысел композитора и на его основе создание собственной, неповторимой интерпретации произведения.

Остановимся на особенностях обучения учащегося самоаккомпанементу. Фундаментом разработки в данном направлении будет являться методики обучения аккомпанементу Л.Г. Арчажниковой, Е.И. Кубанцевой, С.Ю. Лежниковой и др. Рассмотрим более подробно аккомпанемент собственному пению, так как, на наш взгляд, такого рода прак-

тика выступает отдельным видом исполнительской деятельности и автономным умением.

Пение под собственное сопровождение требует внимания специфичного рода: важно наблюдение за техническим исполнением, педализацией, звукоизвлечением, выстраиванием звукового баланса, а также контролем за вокальной линией, дыханием, и т.д.

Преимущество самоаккомпанемента заключается в том, что нет необходимости подстраиваться под солиста-вокалиста, его манеру исполнения, имеется широкий диапазон для регулирования цезур, темпа движения музыкальной ткани, необходимый для вокального воспроизведения музыкального материала.

При работе над вокальным произведением стоит определить стиль, характер, лад (мажор или минор) произведения, учесть его диапазон, тональность, эмоциональную окраску. Стоит обратить внимание на подбор мелодии и гармонии, необходимо разобрать последовательность аккордов и определить мелодическую линию. После того, как ученик убедится, что мелодия гармонирует с аккордами можно придать сопровождению характер, путем подбора ритмического рисунка, исходя из его размера, ритма и темпа. Например, для лирического романса можно применить красивое легкое арпеджио, для веселой песни – отрывистое стаккато бас-аккорд и т.д.

Но при всех достоинствах самоаккомпанемента, есть некоторая сложность сопровождения собственному пению, которая, отмечает Е.И. Кубанцева, заключается в балансе вокальных и концертмейстерских умений. Автор видит базовой задачей научить учащегося конкретному равновесию между звучанием голоса и инструмента, слуховому регулированию, контролю собственного пения.

Л.Г. Арчажникова подчеркивает, что при работе над сопровождением собственному пению стоит особое внимание уделить следующим аспектам: важна нацеленность слухового внимания на звучание своего голоса, а также необходимо свободное владение сопровождением посредством максимального высвобождения от сложностей клавиатурного порядка для полной отдачи всех сил и внимания выразительному пению [1, с. 54].

Следование этим двум положениям помогает повысить качественные характеристики певческого исполнения и аккомпанемента, развивает у ученика способность слышать себя. Так, пение партии вокалиста под личное сопровождение выступает продуктивным способом детального изучения всех компонентов исполняемого произведения, помогает в дальнейшей работе достичь гармонии с солистом.

Рассмотрим этот аспект подробнее: ученик выучил свою партию сопровождения, играет ее чисто, но при этом солист не может петь, ему не хватает дыхания, вокальная партия звучит тяжело. Это можно объяснить тем, что аккомпаниатор не почувствовал логичность выхода фразы, и именно работа над собственным пением, самоаккомпанемент помогает осознать и почувствовать движение каждой фразы, пропустить через себя.

То есть, если учащийся может спеть музыкальное произведение под собственное сопровождение, ему будет проще поддержать аккомпанементом со-

листа или хоровое исполнение. Так, можно говорить, что умение аккомпанировать своему пению – есть критерий профессионализма концертмейстера.

Владение навыком исполнения музыкальных произведений под собственный аккомпанемент выступает ключевым профессиональным достоинством, в связи с этим, наличие данных умений является обязательным для музыканта. Самостоятельно освоить данный навык достаточно сложно, так как при исполнении песен под собственный аккомпанемент необходимо научиться объединять достойный вокал с грамотным, технически полным аккомпанементом, при этом еще преподнести необходимый эмоциональный посыл [8].

При работе над самоаккомпанементом следует обратить внимание на ряд пошаговых действий.

На первом этапе стоит произвести предварительный визуальный анализ музыкального произведения, а именно: проанализировать название песни, познакомиться с творчеством авторов слов и музыки, выявить настроение сочинения, установить темп исполнения произведения. Также важно выразительно прочитать литературный текст песни, понять его содержание, продумать стилистику своего исполнения. То есть аккомпаниатор, как точно отметил Ф.Э. Бах, должен уметь «хорошо разбираться в произведениях и построить свое исполнение в соответствии с содержанием пьесы, с характером ее звучности, особенно с трактовкой главной партии, с характером инструментов или голосов, с величайшей скромностью стараться помочь достигнуть желаемого успеха всем, кому он аккомпанирует, даже в том случае, если он по своим артистическим возможностям он их превосходит» [5, с. 104].

На втором этапе стоит определить музыкальный стиль произведения (песенная классика, сочинение современного ритма, обработка народных песен и т.д.), определить внутреннюю жанровость произведения (танцевальность, маршевость, джазовые оттенки и т.д.).

На третьем этапе необходимо произвести визуальную оценку нотного текста, а именно:

- выделить для себя ключи, знаки альтерации, тональность;
- установить размер, ритмические характеристики изложения партии аккомпанемента и вокальной мелодии;
- изучить расположение нотного текста по регистрам клавиатуры, рассмотреть фактуру изложения музыкального материала;
- определить рисунок вокальной мелодии, отметить повторяется ли мелодия при аккомпанементе;
- выявить обозначения повторов: реприз, фанариков и т.д. и иные авторские и редакторские замечания в записи изучаемого нотного текста;
- изучить форму произведения (песни), определить к какому виду оно относится (куплетной, одночастной, к запевно-припевной), уточнить особенности изложения музыкального сочинения.

На четвертом этапе происходит работа над исследованием мелодии вокального сочинения. Необходимо произвести сольфеджирование для чистого интонирования с тактированием, при этом важно понять метрическую структуру произведения, проработать ритмический рисунок. Стоит проанализировать ритмические трудности и определить спосо-

бы их преодоления в работе, для этого необходимо исполнить мелодию со словами всех куплетов, учитывая специфичность подтекстовок, распевов, а также проработать фразировки, определить моменты для взятия дыхания.

На пятом этапе непосредственно работают над аккомпанементом. Выделим основные виды работы:

- схематичное чтение с листа целиком, беря во внимание специфические формы (куплетные, одночастотные, запевно-припевные и т.п.);
- оценка музыкального материала аккомпанемента (устанавливают ладово-гармоническое устройство, фактуру изложения, определяют особенности интонационно-ритмического ансамбля с мелодией);
- проработка технической составляющей работы над аккомпанементом, состоящей из выбора аппликатуры, понимания штрихов, нюансов, выбора темпа исполнения;
- определение образного и эмоционального содержания музыкального произведения.

Если исполнение аккомпанемента вызывает технические трудности, то возможно применить приемы упрощения фактуры. При этом важно следовать следующим положениям: должен быть сохранён стиль, ритмическая пульсация, аутентичность гармонического языка и изобразительных штрихов. Во время занятий аккомпанементом возможно создание рабочего варианта сопровождения для начального этапа разучивания материала, посредством совмещения мелодии с аккомпанементом, соблюдая ключевое правило: сохранение деталей фактуры, подчеркивающие эмоциональную составляющую музыкального произведения.

На следующем этапе необходимо проработать техническую составляющую сопровождения, для этого устанавливают смысловую роль вступления, заключения, проигрышей, определяют пик развития, динамику произведения.

При изучении навыков аккомпанирования методисты требуют обращать внимание как на качественные, выразительные характеристики исполнения вступления, заключения, проигрышей, что обусловлено значимостью сольной инструментальной части для воссоздания полной картины музыкального сочинения, полноценного проникновения в замысел композитора и трансляция своей собственной интерпретации, так и на воспроизведение текста произведения. Д. Мур отмечает, что в случае аккомпанирования пению необходимо проявить чуткость к каждому слову песни, реагировать на мельчайшие оттенки настроения, которое, по мнению автора, заложено именно в слове [6]. На практике это может быть реализовано избеганием монотонности, варьированием интонации в зависимости от смысловой нагрузки фраз.

На финишном этапе учащийся работает голосом и аккомпанирует, выстраивает образно-исполнительный план музыкального сочинения.

На наш взгляд, следует остановиться на еще одной стороне деятельности концертмейстера, а именно аккомпанировании различным инструментам. Рассмотрим специфику музыкальных инструментов, с которыми концертмейстер сталкивается по роду своей деятельности. При игре со струнными инструментами (народных, оркестровых) нужно

учитывать манеру звукоизвлечения: на домре играют медиатором, на балалайке струн касаются пальцами, значит, звучание на домре будет звонче, на балалайке глуше, скрипка звучит ярче, чем виолончель и альт, в некоторых случаях на струнных инструментах играют штрихом пиццикато, иногда сурдиной. Исходя из этого, концертмейстеру необходимо искать звук сопровождения, исполнитель фортепианной партии должен быть чутким и внимательно относиться к специфике звукоизвлечения на данных инструментах.

Для духовых инструментов есть свои уникальные особенности: флейта, кларнет и труба имеют яркое звучание, а гобой, валторна – более приглушенный тембр, следовательно, рояль должен подстраиваться под данные особенности, работать над определенным качеством звука.

Голос является уникальным инструментом и аккомпаниатору необходимо выстраивать корректный звуковой баланс. Для этого стоит ориентироваться на следующие положения: звук голоса концертмейстер должен слышать сквозь звучание рояля, необходимо звучно играть басы, которые являются базисом гармонии и ритмической пульсации. Сопровождение голосу является своего рода классом мастерства концертмейстера, ведь именно голос – совершенный музыкальный инструмент, но при этом прихотливый и изысканный [7, с. 5].

Конечно, солисту, несмотря на инструмент, будь то скрипка или голос, прежде всего, должно быть комфортно играть с концертмейстером, не зря основным условием успешной работы с солистом и главным из всех составляющих профессии концертмейстера Е.М. Шендерович называл «удобство». «Все комплименты по поводу технического уровня исполнения и звучания инструмента не могут удовлетворить аккомпаниатора. Самое ценное, что он может услышать, это признание солиста: «С вами так удобно петь (играть), словно мы много раз репетировали!» [9, с. 6].

Завершающим этапом в работе над аккомпанементом и самоаккомпанементом является официальное выступление. Этот этап зачастую является самым сложным, ведь овладение музыкальным произведением на занятиях и многочисленные репетиции не гарантируют успешность игры на сцене перед публикой. В связи с этим важно корректно выстроить весь репетиционный процесс, детально продумать все ступени работы над музыкальным произведением, и, конечно, преодолением сценического волнения. При этом, в момент выступления ученику обязательно требуется эмоциональный подъем, артистизм и сила воли.

## Результаты

Таким образом, можно сказать, что искусство самоаккомпанемента подразумевает создание такого ансамбля, в котором роль фортепиано не исчерпывается лишь обеспечением гармонической и ритмической поддержки, это единый организм, направленный на воссоздание художественного замысла композитора.

Отметим наиболее важные аспекты, которые необходимо учитывать при самоаккомпанировании:

- необходимо конкретизировать образ, исполнительские задачи, развивать музыкальную фантазию;
- важно ощущать интонацию, уметь преодолевать интонационную инертность, связанную с фортепиано;
- необходимо понимать базис фразировки и синтаксиса построения музыкальной речи;
- следует развивать навыки дыхания, цезур и пунктуации;
- важно работать над осознанием содержательной и выразительной роли сопровождения в целом;
- необходимо иметь четкое представление о выразительном своеобразии, характерного различным фактурам сопровождения: гармоническая фигурация, аккордовая пульсация, танцевальный ритм;
- важно понимать интонационно-мелодическую направленность в движении гармонических составляющих, а также природу агогических отступлений;
- необходимо осмысливать артикуляцию, штрихи, понимать критерии динамических уровней.

## Выводы

Итак, работа над самоаккомпанементом требует отдачи от педагога и ученика, тогда процесс обучения становится полноценным, созидающим, способствующим формированию у учащегося чувства формы, цельности исполнения, пошаговости раскрытия музыкальных образов. Важно научить ребёнка регулировать силу звука, уметь не перегружать аккомпанемент, сформировать навыки умелого распределения нарастания или ослабления звука, помочь прочувствовать все эти нюансы и оттенки.

Для успешной концертмейстерской практики важно акцентировать внимание на стилистически и технически точном исполнении своей партии, хорошей ориентации в нотном тексте, постоянном развитии навыков чтения с листа и транспонирования. Шлифуя мастерство через практику, пианист постепенно освоит сложное и очень глубокое искусство аккомпанемента.

## Конфликт интересов

Авторы декларируют отсутствие явных и потенциальных конфликтов интересов, связанных с публикацией настоящей статьи.

## Библиографический список

1. Арчажникова Л. Г. Профессия – учитель музыки. М. : Просвещение, 2014. 110 с.
2. Крючков Н.А. Искусство аккомпанемента как предмета обучения : учеб. пособие. 2-е изд, испр. СПб. : Лань, 2017. 74 с.
3. Кубанцева Е. И. Концертмейстерский класс: учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений. М. : Академия, 2002. 192 с.
4. Лежникова С. Ю. Искусство аккомпанемента – формирование навыка с начального этапа обучения // Инфо-урок. URL: <https://infourok.ru/iskusstvo-akkompanementa-formirovanie-navika-s-nachalnogo-etapa-obucheniya-740686.html> (дата обращения: 24.08.2021).

5. Люблинский А. Теория и практика аккомпанемента. Ленинград : Музыка, 1972. 81 с.
6. Мур Д. Певец и аккомпаниатор / пер. с англ. И. Г. Авалиани, И. В. Паринной. М. : Радуга, 1987. 432 с.
7. Пономарев Е. А. Дополнительная программа на углубленном уровне «Аккомпанемент вокальных и инструментальных произведений в классе фортепиано». М., 2015. 26 с.
8. Стаханова П.П. Методические рекомендации к самостоятельной работе студентов по освоению раздела «Овладение аккомпаниаторской деятельностью» междисциплинарного комплекса «Музыкально-инструментальный класс» в рамках профессионального модуля «Музыкально-педагогическая исполнительская деятельность». Тула, 2018. 12 с.
9. Шендерович Е. М. В концертмейстерском классе: Размышления педагога (Библиотека музыканта-педагога). М. : Музыка, 1996. 224 с.

#### References

1. Archazhnikova L. G. *Professiya – uchitel muziki* [Profession-music teacher]. Moscow, Prosveshchenie Publ., 2014. 110 p.
2. Kryuchkov N. A. *Iskusstvo akkompanementa kak predmeta obucheniya* [The art of accompaniment as a subject of study]. Saint Petersburg, Lan' Publ., 2017. 74 p.
3. Kubantseva E. I. *Koncertmeisterskii klass* [Concertmaster class]. Moscow, Academy Publ., 2002. 192 p.
4. Lezhnikova S. Yu. *Iskusstvo akkompanementa – formirovanie navika s nachal'nogo etapa obucheniya* [The art of accompaniment – the formation of a skill from the initial stage of training]. Available at: <https://infourok.ru/iskusstvo-akkompanementa-formirovanie-navika-s-nachalnogo-etapa-obucheniya-740686.html> (accessed 24.08.2021).
5. Lublinsky A. *Teoriya i praktika akkompanementa* [Theory and practice of accompaniment]. Leningrad, Muzyka Publ., 1972. 81 p.
6. Mur D. *Pevec i akkompaniator* [Singer and accompanist]. Moscow, Raduga Publ., 1987. 432 p.
7. Ponomarev E. A. *Dopolnitelnaya programma na uglublennom urovne «Akkompanement vokalnih i instrumentalnih proizvedenii v klasse fortepiano»* [Additional program at the advanced level "Accompaniment of vocal and instrumental works in the piano class"]. Moscow, 2015. 26 p.
8. Stakhanova P. P. *Metodicheskie rekomendacii k samostoyatel'noi rabote studentov po osvoeniyu razdela «Ovladenie akkompaniatskoi deyatel'nostyu» mezhdistsiplinarnogo kompleksa «Muzikal'no-instrumental'nii klass» v ramkah professional'nogo modulya «Muzikal'no-pedagogicheskaya ispol'nitelskaya deyatel'nost'»* [Methodological recommendations for independent work of students on mastering the section "Mastering accompanist activity" of the interdisciplinary complex "Musical and instrumental class" within the professional module "Musical and pedagogical performing activity"]. Tula, 2018. 12 p.
9. Shenderovich E. M. *V koncertmeisterskom klasse: Razmishleniya pedagoga* (Biblioteka muzikanta-pedagoga) [In the concertmaster class: Reflections of a teacher (Library of a musician-teacher)]. Moscow, Music Publ., 1996. 224 p.

Поступила в редакцию 15.08.2021

Подписана в печать 25.09.2021

#### SELF-ACCOMPANIMENT IN LEARNING TO PLAY A MUSICAL INSTRUMENT

Alexander Yu. Ryzhenkov<sup>1</sup>, Larisa I. Severinova<sup>2</sup>

Voronezh State Pedagogical University<sup>1, 2</sup>  
Voronezh, Russia

<sup>1</sup>Professor of the Department of Music Education and Folk Art Culture,  
e-mail: ryzh.garm@list.ru

<sup>2</sup>Cand. Pedagog. Sci., Professor of the Department Music Education  
and Folk Art Culture, e-mail: severinolarisa@rambler.ru

**Abstract.** The article discusses some theoretical aspects of the musician's work on self-accompaniment, identifies possible problematic situations in this type of performing practice and ways to overcome them.

**Key words:** accompaniment, self-accompaniment, accompanist, soloist-vocalist, singing, vocal composition.

**Cite as:** Ryzhenkov A.Yu. Severinova L.I. Self-accompaniment in learning to play a musical instrument. *Izvestiya Voronezhskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta* [Izvestia Voronezh State Pedagogical University], 2021, no. 3, pp. 88–92. (in Russian). DOI 10.47438/2309-7078\_2021\_3\_88

Received 15.08.2021

Accepted 25.09.2021