**Аккомпанемент** – это:

1) Музыкальное сопровождение мелодии музыкального произведения, сольной вокальной или инструментальной партии. Аккомпанемент может быть представлен как:

- гармоническое и ритмическое  сопровождение  (франц. *accompagnement* – от *accompagner* – сопровождать) основного мелодического голоса;

- сопровождение  одним  или несколькими инструментами, а также оркестром сольной партии (певца, инструменталиста, хора и др.), имеющее целью преимущественно её гармоническое украшение, а также поддержку вокальных партий инструментами.

2) Действие, явление *(переносный смысл)*, сопровождающее что-либо, создающее фон для чего-либо.

Аккомпанемент бывает гармонический, состоящий из аккордов, и  контрапунктический,  в котором  несколько партий сохраняют полную  самостоятельность наравне с сопровождаемой мелодией. В современном музыкальном искусстве принято  выписывать  весь аккомпанемент. Для инструментальной или вокальной мелодий аккомпанементы пишутся: органные, фортепианные, квартетные, оркестровые; для вокальной мелодии бывают и хоровые аккомпанементы.

Если обратиться к истории данного вопроса, то можно сказать, что вначале аккомпанемент зародился как сопровождение к народному танцу и песне. В античной и средневековой музыке распространенным аккомпанементом было унисонное или октавное удвоение вокальной мелодии одним или несколькими инструментами. В дальнейшем, с развитием   и совершенствованием музыкальных инструментов, возникает необходимость умения аккомпанировать на этих инструментах.

В XVI-XVII веках в музыке устанавливается гомофонно-гармонический склад, формируется аккомпанемент, главная задача которого – гармоническая и ритмическая опора мелодии. В это время было принято выписывать только нижний голос аккомпанемента, намечая гармонию с помощью цифровых обозначений. В связи с этим задача сопровождения в музыкальных сочинениях представляла немалое затруднение для аккомпаниатора.

В то же время, так как большая часть сопровождающих голосов не выписывалась, а только приблизительно обозначалась цифрами под басом, то аккомпаниатору представлялась большая свобода в творческом воспроизведении сопровождения, только намеченного композитором. Изобретательность аккомпаниатора имела существенное значение в музыке, прежде всего, при аккомпанементе на клавесине и органе.

Бас с цифрами, обозначавший аккомпанемент, назывался цифрованным басом или генерал-басом. По своей обработке, в особенности, замечателен аккомпанемент Генделя. Генерал-бас первоначально обозначал также учение о гармонии, находившейся в тесной связи аккомпанементом. В настоящее время, при самостоятельном развитой науки о гармонии, генерал-бас потерял свое прежнее значение; им пользуются только для музыкальной скорописи, в качестве музыкальной стенографии. Со времен венских классиков аккомпанемент стал выписываться полностью.

Таким образом, аккомпанемент – это сопровождение. Однако следует отличать аккомпанемент от равноценного партнёрства двух солистов или двух составов. Приведём  знакомый пример.  На  уроке  пения педагог  разучивает  новую  песню.  Сначала он играет мелодию, а ученики повторяют её. Потом, когда мелодия хорошо запомнилась, ученики поют её хором, а педагог играет на рояле. Он аккомпанирует, то есть сопровождает пение своей игрой.

Но  не  всякое  сочетание  рояля  с другим инструментом оказывается сопровождением. В XIX веке (период Романтизма) аккомпанемент из простого сопровождения нередко превращается в равноправную партию ансамбля. Когда на нотах обозначено: «Соната для скрипки  и  фортепиано» или  «Пьеса  для  флейты  и  фортепиано» – это  означает,  что  рояль в  данном случае играет  не  второстепенную, сопровождающую  роль,  а  выступает  в  качестве  полноправного  партнера.  Не случайно  сегодня в  музыкальных учебных  заведениях  различают следующие  учебные  дисциплины:  аккомпанемент и ансамбль.

В XIX веке формируется профессия концертмейстера, когда большое количество романтической камерной инструментальной и песенно-романсовой музыки потребовало особого умения аккомпанировать солисту. Этому также способствовало появление новых концертных залов, театров,  музыкальных учебных заведений.  В то время концертмейстеры, как правило, были музыкантами «широкого профиля» и умели делать многое: играли «с листа» хоровые и симфонические партитуры, читали в различных ключах, транспонировали фортепианные партии на любые интервалы и т.д. Со временем эта универсальность была утрачена. Это было связано с усложнением и увеличением количества произведений для всех музыкальных инструментов, вокалистов, хора. Концертмейстеры стали специализироваться для работы с определенными исполнителями. В 1932 году впервые в мире в Ростове-на-Дону возник класс аккомпанемента.

Как бы то ни было, в области академической музыки аккомпаниатор играет строго по нотам, которые были прежде написаны композитором. Здесь нет импровизированного, спонтанного сопровождения, которым отличается эстрадная музыка. Но, как и творческая сиюминутная импровизация (или импровизация подготовленная), так и аккомпанемент по нотному тексту представляют немалую сложность, и требуют определённой степени мастерства.

Далее вкратце будут рассмотрены сущность и задачи концертмейстера – так в академической музыке называют аккомпаниатора. В наше время профессия концертмейстера – самая распространенная среди пианистов. Концертмейстер нужен буквально везде: в филармониях, театрах, в хоровых коллективах, и конечно в различных учебных заведениях – общеобразовательных и специальных – в консерваториях, училищах, музыкальных школах и школах  искусств.

Слова «аккомпаниатор» и «концертмейстер» не тождественны. Аккомпаниатор аккомпанирует солисту на сцене, концертмейстер – специалист более широкого профиля, он помогает исполнителям (вокалистам, инструменталистам, хоровым коллективам), а также учащимся различных учебных заведений разучивать партии и аккомпанирует им на выступлениях. Роль  концертмейстера огромна, тем не менее, бытует мнение о том, что работа концертмейстера второстепенна.

Солист и концертмейстер – это два равноправных члена музыкального ансамбля, лавная задача которых – это яркое и убедительное воплощение художественного образа произведения, которое рождается только в совместной творческой деятельности обоих партнеров. Если партия солиста, как правило – это одноголосная мелодия, то партии фортепиано принадлежит огромная, отнюдь не второстепенная роль, так как она содержит целый комплекс выразительных средств – гармоническую опору, ритмическую пульсацию, различные мелодические образования, богатство тембральных красок. Кроме того, фактура аккомпанемента во многих произведениях настолько сложна, что часто требует от пианиста высокого мастерства и особого призвания.

Какими же качествами и навыками должен обладать пианист, чтобы быть хорошим концертмейстером? Прежде всего, он должен хорошо владеть роялем – как в техническом, так и в музыкальном плане. Плохой пианист никогда не станет хорошим концертмейстером, однако и хороший пианист не всегда является хорошим концертмейстером.

Специфика игры концертмейстера состоит также в том, что он должен найти смысл в том, чтобы быть не солистом, а одним из участников музыкального ансамбля, причем, участником второго плана. Если пианисту – солисту предоставлена полная свобода выявления творческой индивидуальности, то концертмейстеру приходится приспосабливать свое видение музыки к исполнительской манере солиста. Хороший концертмейстер должен обладать общей музыкальной одаренностью: иметь хороший музыкальный слух, метроритмическую устойчивость, быть профессионально грамотным музыкантом, чтобы верно отразить стиль и особенности произведений различных композиторов.

Деятельность пианиста-концертмейстера в музыкальном заведении (начиная с ДМШ) многопланова и обширна. Это аккомпанирование вокалистам, хору, а также учащимся, играющих на различных инструментах. Учитывая обширную разноплановость, концертмейстер должен быть и универсальным музыкантом, и, кроме основных пианистических навыков, обладать множеством дополнительных умений. Это:

1. умение читать с листа;

2. умение транспонировать в пределах терции партитуру средней трудности;

3. владение навыками игры в ансамбле;

4. знание правил игры на различных инструментах;

5. знание основных дирижерских жестов и приёмов;

6.  знание основ вокала: постановки голоса, дыхания;

7. умение на ходу подыграть мелодию и аккомпанемент, подбирать по слуху гармонию к заданной теме в простой фактуре, владеть начальными навыками импровизации.

8. умение слиться в ансамбле с солистом, и в то же время передать ему своё мастерство на уроках аккомпанемента.

Рассмотрим каждое качество более подробно.

**Чтение нот с листа**. Нельзя стать профессиональным концертмейстером, если не обладать этим навыком. В учебной практике часто бывают ситуации, когда у концертмейстера нет возможности для предварительного ознакомления с нотным текстом. Чтение с листа аккомпанемента – процесс более сложный, чем чтение обычного фортепианного произведения, так как концертмейстер должен зрением и слухом следить за солистом и координировать с ним свое исполнение.

Прежде чем начать аккомпанировать с листа, пианист должен мысленно охватить весь текст: определить основную тональность, размер, темп и его отклонение, обратить внимание на динамику, как в партии фортепиано, так и в партии солиста. Очень важно при прочтении любого материала умение отделить главное от второстепенного. Трудно бывает тому пианисту, который судорожно цепляется за все ноты, безнадежно пытаясь исполнить всю фактуру сложного сочинения.

Концертмейстеру очень важно развить умение читать текст снизу-вверх, так как партия баса очень важна в аккомпанементе, и умение «упрощать текст», например, не играя среднюю ноту в аккорде. Опытный концертмейстер знает, что при первом прочтении можно брать неполные аккорды, опустить часть украшений, не играть октавные удвоения, но важно точно исполнить линию баса, ибо неправильно взятый бас, искажая гармонию, может попросту сбить солиста. Также во время игры нельзя делать остановки и поправки, так как это мгновенно нарушает ансамбль и вынуждает солиста остановиться.

**Транспонирование**. В вокальном и хоровом классе, а также в классах духовых инструментов, концертмейстеру необходимо умение транспонировать. Это связано с тесситурными возможностями голосов, состоянием голосового аппарата поющих на данный момент, а также особенностями строя духовых инструментов. Для успешного аккомпанемента в транспорте пианист должен хорошо знать гармонию и уметь играть гармонические последовательности на фортепиано. Также важно умение концертмейстера по рисунку нотной записи быстро определять тип аккорда, интервал мелодического скачка, движение звуков параллельными интервалами, секвенциями.

Основным условием правильного транспонирования является мысленное воспроизведение текста в новой тональности. Например, в случае транспонирования на полутон (например, из до минора в до # минор), достаточно мысленно проставить другие ключевые знаки и произвести по ходу исполнения подмену случайных знаков.

При транспонировании на терцию вверх все ноты скрипичного ключа читаются так, если бы они были написаны в басовом ключе, только на две октавы выше и, наоборот, в случае транспорта на терцию вниз, ноты басового ключа читаются как ноты, написанные в скрипичном ключе, только на две октавы ниже.

Транспонирование – сложное умение, требующее от концертмейстера больших навыков, умственных усилий и опыта.

**Искусство ансамбля**. «Чувство ансамбля» – это особое качество, которое дано не каждому пианисту. Концертмейстер должен уметь не только синхронно исполнять нотный текст вместе с солистом, но и внимательно следить за звуковым балансом, динамикой и особенностями его исполнения.

Внимание концертмейстера совершенного особого рода. Оно многоплановое: его надо распределять не только между двумя собственными руками, но и относить к солисту – главному действующему лицу. Ансамблевое внимание следит за воплощением единства композиторского замысла. Такое напряжение внимания требует огромной затраты физических и душевных сил.

**Специфика работы концертмейстера с учащимися различных специальностей**. Концертмейстер, работая с учениками разных специальностей, должен учитывать особенности их обучения. Так, аккомпанируя вокалистам, он должен быть знаком с основами вокала – особенностями певческого дыхания, артикуляции, диапазонами голосов. Одной из распространённых проблем начинающих певцов является неточная интонация, которая зависит от многих причин, связанных не только со слухом, но и с отсутствием определенных вокальных навыков. Важно, чтобы услышав неточную интонацию у певца, концертмейстер мог, в случае надобности, подыграть незаметно мелодию. Кроме партии аккомпанемента, концертмейстер должен быть знаком и с поэтическим текстом, для того чтобы подсказать слова забывчивому ученику.

Кроме того, работая с вокалистами, концертмейстер должен обладать такими умениями, как подбор на слух сопровождения к мелодии, элементарная импровизация вступления проигрышей и заключения. Эти же навыки могут пригодиться концертмейстеру в его работе с хором, когда при разучивании распевок или песен, дирижёр голосом показывает музыкальный материал, а концертмейстер должен по слуху его воспроизвести на фортепиано вместе с гармоническим  сопровождением. Кроме того, концертмейстер должен  знать основы дирижерской техники, для того чтобы уметь играть «по руке» дирижера, видеть точку удара, с которой должно синхронно совпадать хоровое пение и игра концертмейстера. Повышается роль внимания, так как концертмейстеру во время исполнения необходимо успевать следить за нотным текстом, своими руками, держать в поле зрения хор и смотреть на руку дирижера.

Аккомпанирование солистам инструменталистам имеет свою специфику и требует от концертмейстера знаний о строе, тембровых, технических возможностях инструмента, штриховом разнообразии, специфике звукоизвлечения. Концертмейстер должен правильно выстроить звуковой баланс в зависимости от тембра и силы звучания инструмента. Так, при аккомпанементе скрипке, трубе, кларнету, сила звука фортепиано может быть больше, чем при аккомпанементе домре, флейте, гобою. Аккомпанируя духовым инструментам, пианист должен принимать во внимание взятие дыхания при фразировке.

Одна из самых ответственных и значительных сторон работы концертмейстера – это «живые» выступления с учениками. Концертмейстер должен всячески поддерживать исполнителя во время игры. Одна из проблем начинающих солистов – ритмическая и темповая неустойчивость, которая часто проявляется во время выступлений. С одной стороны, концертмейстер должен ритмически поддерживать ученика, взять правильный темп во вступлении (если таковое имеется), держать его на протяжении всего произведения, «тормозить» ученика, если он ускоряет темп, и наоборот, «подгонять» – если замедляет. С другой стороны, концертмейстер не должен жестко диктовать темп и метроритм ученику, а должен неотступно следовать за ним, даже если он делает темповые отклонения, не выдерживает паузы или удлиняет их.

Если солист фальшивит, концертмейстер может попытаться помочь ему вернуться в русло чистой интонации. Если фальшь кратковременная, но ученик не слышит её, можно ярче выделить в аккомпанементе родственные звуки, чтобы сориентировать его. Если фальшь длительная, то следует наоборот, спрятать все дублирующие звуки в аккомпанементе и этим несколько сгладить неблагоприятное впечатление.

Концертмейстер должен обладать навыками человеческого общения, уметь адекватно реагировать на различные ситуации, иногда возникающие в творческом процессе, обладать терпением. От того, в какой обстановке проходят занятия, как концертмейстер реагирует на замечания и рекомендации (композитора, солиста или дирижёра), зависит конечный результат. Кроме того, концертмейстеру очень важно установить творческие и чисто человеческие взаимоотношения с исполнителем, особенно если это ребёнок. Солист должен быть уверен, что его поддерживают и что концертмейстер является не только наставником, но и союзником, другом. Это приносит максимум пользы в процессе обучения, когда исполнитель полностью доверяет своему концертмейстеру.

Работая над партией аккомпанемента, можно использовать те же методы, что и при работе над фортепианным произведением. Однако здесь нужно помнить о некоторых специфических особенностях. Например, если в фортепианном произведении мы добиваемся более яркого и выразительного исполнения мелодии (как правило, в правой руке) и более тихого и мягкого аккомпанемента (в левой руке), то при исполнении партии аккомпанемента, очень важна роль баса, являющегося гармонической основой всего произведения. Его нужно исполнять более выразительно, глубоко и цельно выстраивая фразу, а аккорды или мелодические фигурации, сопровождающие бас – более мягко и тихо.

Работая над динамикой в партии аккомпанемента необходимо помнить о звуковом соотношении звучания фортепиано и солирующего инструмента, или голоса. Это же касается и педали. Вообще, педаль в аккомпанементе должна быть строго продуманной и выверенной.

**Игра с солистом**. Уверенно выученная партия аккомпанемента – это далеко ещё не заключительный этап работы. Далее аккомпаниатору необходимо подготовиться к игре в ансамбле с солистом, научиться слушать не только собственную партию, но и партию солиста. Наиболее эффективный вариант работы – чтобы концертмейстер умел петь партию солиста и мог исполнить аккомпанемент под собственное пение.

Почему обязательно под собственное и зачем пение? Потому, что пение партии солиста под собственный аккомпанемент один из наиболее действенных способов не только изучения всех деталей исполняемого произведения, но и достижения возможно полной гармонии с солистом. Очень часто бывает, что пианист-концертмейстер добросовестно выучил партию аккомпанемента, а солисту всё равно трудно, неудобно играть с ним, исполнение звучит грузно. Причина неудачи в том, что аккомпаниатор не чувствует скорости и движение фразы, и пока он сам не споёт партию солиста, он не поймёт и не почувствует этого движения.

Концертмейстер должен питать особую, бескорыстную любовь к своей специальности, которая не приносит внешнего успеха – аплодисментов, цветов, почестей и званий. Он всегда остается «в тени», его работа растворяется в общем труде ансамбля. «Концертмейстер – это призвание педагога, и труд его по своему предназначению сродни труду педагога».

*Библиография:*

1. Гуренко Е. Исполнительское искусство: методологические проблемы. Новосибирск, Наука, 1984.
2. Гуренко Е. Проблемы художественной интерпретации. Новосибирск, Наука, 1982.
3. Рабинович Д. Исполнитель и стиль. М.: Советский композитор, 1979.
4. Сахалтуева О., Назайкинский Е. О взаимосвязях выразительных средств в музыкальном исполнении. В. Музыкальное искусство и наука. Вып. 1. М., 1970.
5. Сень М. Б. Концертмейстерство. Искусство аккомпанемента. Творческие задачи деятельности концертмейстера в ДМШ. Методика преподавания аккомпанемента в школе.
6. Толковый словарь Ожегова. С.И. Ожегов, Н.Ю. Шведова. 1949-1992.
7. Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона : в 86 т. – СПб., 1890 – 1907.