

**муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования  
города Новосибирска «Детская школа искусств» №17**

Методическая работа

**О роли импровизации и подбора по слуху аккомпанемента  
в работе концертмейстера**

Автор: Хализев Андрей Иванович  
концертмейстер МБУДО  
г. Новосибирска «ДШИ №17»

Новосибирск, 2021 г.

## Введение

Сталкивались ли вы с такой ситуацией? Вечеринка. Человек, закончивший ДМШ, колледж или даже консерваторию по классу фортепиано, часто не может сыграть «сходу» аккомпанемент для простой и популярной песни, которую компания решила спеть? У друзей, не имеющих музыкального образования, этот факт постоянно вызывает удивление. Причем, своего товарища-музыканта они будут просить и в следующий раз, и в следующий... по простой причине: «Они не понимают, как можно не подыграть простую песенку, исполняя виртуозно, по их мнению, Ф. Шопена?!». И, правда, как?

Помните, гениальный эпизод из фильма «Место встречи изменить нельзя?», где актёр В. Конкин в роли Шарапова виртуозно исполняет этюд Шопена №14 и после этого звучит: «Так я и сам смогу, а «Мурку» слабо?» И Шарапов играет «сходу», и неплохо. А если бы не сыграл?... Мог бы погибнуть и не выполнить задания. А если говорить об этом серьёзно, то...

Процесс разделения исполнительского и композиторского образования отрицательно сказался на результатах музыкального обучения: среди музыкантов-профессионалов импровизировать умеют лишь единицы. Множество превосходных музыкантов, способных с листа исполнить труднейшие произведения не умеют играть на слух, сочинять аккомпанемент (импровизировать), транспонировать. А поскольку основной деятельностью пианиста (помимо профессии педагога) является работа концертмейстера-аккомпаниатора, то, естественно, произошло разделение на концертмейстеров-«нотников» и на концертмейстеров-импровизаторов. Поэтому каждый концертмейстер, исходя из уровня своей профессиональной подготовки, должен стремиться к освоению навыками импровизации, подбора по слуху аккомпанемента.

### Что такое импровизация?

*Импровизация* (франц. Improvisation, итал. improvvisazione, от лат. Improvisus – неожиданный, внезапный) – встречающийся в ряде искусств

(поэзия, драма, музыка, хореография) особый вид художественного творчества, при котором произведение создаётся непосредственно в процессе его исполнения.

Истоки импровизации в профессиональном искусстве восходят к народному творчеству. С древнейших времён у различных народов существовали особые категории певцов-импровизаторов (древнегреческие аэды, западноевропейские шпильманы, русские сказители, украинские кобзари, казахские и киргизские акыны и др.). Устный характер народного творчества - передача песен и инструментальных наигрышей на слух, по памяти - способствовал использованию народными музыкантами (певцами и инструменталистами) элементов импровизации. В своей практике они опирались на выработанные в народе формы музыкального мышления, на устоявшийся круг интонаций, попевок, ритмов и т. п. Для народных музыкантов характерно стремление объединить чёткую фиксацию однажды найденного музыкального образа с его свободным варьированием, добиваясь постоянного обновления и обогащения музыки. В музыкальных культурах восточных народов импровизация, варьирование определённой мелодической модели составляет основную форму музицирования. Через странствующих народных музыкантов импровизация проникла в городскую музыкальную культуру.

В профессиональном искусстве наибольшее развитие получили поэтические и музыкальные импровизации.

Ранние формы импровизации в Европе связаны со средневековой вокальной культовой музыкой. Поскольку записи этой музыки были неполными, приблизительными (невмы, крюки), каждый исполнитель должен был в той или иной мере импровизировать свою партию. К импровизации также относят жанр экспромта. Постепенно методы импровизации становились всё более регламентированными. Профессиональная квалификация музыканта, например органиста, долгое время определялась его мастерством в так называемой свободной импровизации полифонических музыкальных форм

(прелюдий, фуг и др.). С конца XVI века с утверждением гомофонно-гармонического склада (мелодия с аккомпанементом), распространяется система генерал-баса (цифрованного баса), предусматривавшая сочинение аккомпанемента к мелодии по правилам голосоведения. В XVI-XVIII вв. стихия импровизации проявляет себя в украшении инструментальных пьес и вокальных произведений орнаментикой. Однако злоупотребление подобной импровизацией, превращавшейся во внешне виртуозное украшательское искусство, привело к её вырождению.

В XVII-XVIII веках импровизировать, так или иначе, умели все музыканты. Клавирист (пианист) должен был не только исполнять чужие сочинения, но и экспромтом обрабатывать предлагаемые ему темы, сочинять всевозможные фантазии, импровизировать генерал-бас, свободно транспонировать.

Обучение музыканта начиналось с элементарной теории музыки и гармонии. Причем оно носило - ярко выраженный практический характер. Ученика учили играть аккорды, их обращения, последовательности, доводя его игру до полного автоматизма (вплоть до исполнения сочинений, не глядя на клавиатуру). Это называлось «иметь в руках» данный прием соединения аккордов. Старинные музыканты были вполне единодушны в том, что знание гармонии - основная предпосылка для умения импровизировать. Помимо гармонии начинающий клавирист сразу же обучался и приемам мелодического варьирования - украшению мелодии, причем эти приемы также закреплялись в игре ученика до полного автоматизма.

Значительное место в системе обучения клавириста занимало развитие навыков транспонирования. Этому учили с детства, используя в качестве материала последовательности аккордов, изучаемые на занятиях по гармонии, а также несложные пьесы. С помощью транспонирования у начинающих планомерно воспитывалась свободная зрительно-слухомоторная ориентация на

клавиатуре. И, наконец, с детства ученику предлагалось освоить ряд фактурно-фигуративных формул, с тем чтобы известные ему гармонические отношения между аккордами могли им произвольно оформляться в разных фигурациях. Все это составляло фундамент обучения клавириста, не только не мешавший ему читать с листа и музицировать по нотам, но способствовавший развитию этих навыков.

Усложнение форм музыкального творчества и углубление его содержания в XVIII--XIX вв. потребовали от композиторов более полной и точной записи музыкального текста произведений, устраняющей произвол исполнителя. В Европе началась уникальная эпоха параллелизма, одновременного развития двух типов музыкального творчества - импровизационной и композиторской. Это приводит нас к выводу об импровизаторском происхождении всех известных классических форм и жанров.

В первой половине XIX в. импровизация в форме свободного фантазирования занимает видное место в деятельности крупнейших композиторов-исполнителей (Л. Бетховена, Н. Паганини, Ф. Листа, Ф. Шопена). Ряд музыкальных жанров носит названия, указывающие на их частичную связь с импровизацией (например, фантазия, экспромт, прелюдия).

В современной музыкальной практике импровизация имеет большое значение. Джазовая музыка, которой органически присущи элементы импровизации, и некоторые модернистские течения, широко применяющие произвольную импровизацию, не смогут существовать без нее. Современная нотация, в которой зачастую не фиксированы высота звука, размер, тональность и другая информация, которую мы привыкли воспринимать по нотации, требует определенных импровизационных способностей от исполнителя.

В ходе времени сложились разные виды импровизации. Их можно классифицировать по разным критериям:

- по средствам: вокальная и инструментальная (и далее - на клавишных, струнных, духовых, щипковых и ударных инструментах);

- по составу: групповая – чаще встречается в джазовых коллективах (разделяется также, когда импровизируют все участники ансамбля или только некоторые) и сольная;

- по фактуре: одноголосная и многоголосная (полифоническая, аккордовая);

- по технике: мелодическое украшение и присоединение голосов (укрупнение);

- по масштабам: абсолютная и относительная, тотальная и частичная;

- по форме: свободная (иллюстрация музыкальных спектаклей при создании фоновой музыки определённого настроения, работа тапёра в ресторане и при озвучивании немых фильмов) и связанная (ритмическая, «импровизация обрамления», варьирование, импровизация на данный материал, мотивы и темы) – этот вид импровизации является и используется в работе современного концертмейстера.

### **Основы становления концертмейстера – импровизатора**

Как уже было отмечено, основой для успешного применения импровизации в работе концертмейстера является:

- отличное знание теории музыки, сольфеджио (для развития внутреннего слуха), навыков работы над текстом без клавиатуры;

- глубокое знание гармонии, ладов, умения моментального построения любых аккордов, желательно знать основы джазовой гармонии и при решении задач по гармонии пытаться заменить классические аккорды более сложными, чаще использовать проходящие и вспомогательные аккорды;

- уверенное владение своим инструментом, хорошая техническая подготовка.

Одним из способов импровизации можно назвать «ремесленным». Закладывается он в том, что в процессе обучения в психику очень прочно закладывается некоторое количество готовых фраз, подобранных таким образом, чтобы они не только хорошо стыковались друг с другом, но и были

стилистически однородны. Комбинируя эти фразы в соответствии с гармонией, можно получить внешне вполне приемлемый результат. Но он будет неинтересен для более или менее искушенного слушателя, ведь главной целью настоящего импровизатора является стремление в течение тех коротких минут, которые отведены ему для соло, максимально искренне и ярко отразить свой внутренний мир, а это невозможно сделать посредством штампов.

От себя лично хотелось бы отметить, что любая импровизация строится на музыкально-нотном материале, сыгранном музыкантом-инструменталистом, а в нашем случае конкретно пианистом на протяжении его творческой жизни. Прежде всего это этюды на различные виды техники, технические зачёты (гаммы, аккорды, арпеджио, хроматические гаммы, а на более позднем этапе - этюды Шопена, в которых заложены уже вполне законченные и совершенные «заготовки» для импровизации. Например, этюд №21, где партия левой руки идеально подходит для исполнения рэгтайма. Этюд №24 – развёрнутые арпеджио. Этюд №23 – развёрнутые гармоническо-мелодические пассажи. Не стоит забывать и о более ранних этюдах Черни, Беренса, где так же встречаются готовые формулы для полноценной импровизации.

Отдельно хотелось бы сказать о слуховом подборе аккомпанемента, которым автору данной методической работы приходилось постоянно заниматься в ходе работы со студентами-вокалистами НОККиИ (Новосибирский областной колледж культуры и искусства, г. Новосибирск). Помимо занятий классическим вокалом в колледже был создан дополнительный факультатив для студентов театрального и досугового отделений, где они пели всё, что хотели. В основном это были эстрадные шлягеры прошлых лет – как ретро, и современные.

Поскольку нот в природе практически не существовало (в лучшем случае приблизительно написанная вокальная строчка с аккордовой цифровкой), то основной работой концертмейстера стала нотная запись музыкального материала с кассет и компакт-дисков. И затем, уже опираясь на правильно

записанную вокальную строчку и аккордовую цифровку, происходил сам процесс создания аккомпанемента. В такой работе наиболее важны для концертмейстера опыт написания диктантов по сольфеджио, хорошего знания гармонии и умение расчлнить составные партии инструментов в аккомпанирующем ансамбле (бас-гитара, ритм-гитара, ритмический рисунок ударной установки, отдельные партии солирующих инструментов) и затем сделать свой оригинальный аккомпанемент.

### **Импровизация в работе с инструменталистами**

Как правило, аккомпанемент в репертуаре учащихся в ДМШ и ДШИ бывает очень простым, бедным и однообразным. В нём, как правило, существует очень жидкая фактура, много незаполненных пауз, отсутствие вступлений и логических завершений. Поэтому для полного раскрытия способностей юного музыканта с его простой и часто не очень выразительной партией необходимо подумать: что же можно изменить в аккомпанементе, чтобы совместный ансамбль получился ярким, выразительным, не примитивным и интересным.

Для решения этой задачи используются такие методы, как фактурное изменение, «укрупнение-заливка», заполнение «дырок» дополнительными пассажами, более выразительная динамика от пиано к форте, варьирование аккомпанемента в репризных и куплетных формах, усложнение аккордовой последовательности, использование джазовых гармоний.

Сложно воспитать хорошего, продвинутого музыканта-исполнителя на примитивном аккомпанементе. И возраст ученика здесь абсолютно не важен. Концертмейстер должен зажечь, увлечь ученика, создав «атмосферу взрослости» исполнения. Это относится и к «Кузнечик» и «Во саду ли в огороде» и к более сложным произведениям, таким как джазовые мелодии, инструментальные концерты и обработки-вариации.

Хотелось бы отдельно сказать об исполнении аккомпанемента «вслепую», т. е. без привязки к нотному тексту. Этот прием даёт возможность пианисту



быть в полном визуальном контакте с солистом, синхронно вступить по кивку головы или взмаху инструментом как дирижёрской палочкой, а также сделать идеально синхронным снятие звука в каденции. Таким образом, импровизация играет очень важную роль для достижения высокого уровня ансамблевого исполнения.

### **Импровизация в классе вокала**

В классе вокала подбор аккомпанеента по слуху бывает очень важен, так как очень часто ученики исполняют детские песни, которые существуют только в записи. Очень часто это бывают авторские песни «скачанные» из интернета. Поэтому здесь срабатывает тот же принцип работы, который я использовал, работая в НОККиИ на факультативных занятиях со студентами досугового и режиссёрского факультетов. Запись вокальной партии, гармонии подставляются под нотную строчку, записываются основные моменты вступления и заключения, а затем, собственно, и начинается работа по созданию своего оригинального аккомпанеента.

Очень часто в школьном репертуаре встречаются народные песни (русские, итальянские, французские) и романсы, которые не имеют ярко выраженного, законченного аккомпанеента. Как правило, все они имеют куплетную форму, которая связана напрямую с текстом и подразумевает какое-то драматическое развитие. Отсюда возникает необходимость при создании аккомпанеента использовать приём варьирования, меняя фактуру аккомпанеента (драматизируя, или наоборот делая его прозрачнее и нежнее) исходя от смысловой текстовой нагрузки.

Часто используются песни из кинофильмов, где аккомпанемент, как правило, записан очень скупно и охватывает только один куплет и припев. Поэтому при куплетной форме аккомпанемент приходится дописывать, досочинять, изменять фактуру и добавлять вступления и коды.

В классе вокала так же важна игра «вслепую», поскольку концертмейстеру, как и в работе с инструменталистами необходима очень

тесная визуальная связь с вокалистом для достижения идеального ансамблевого исполнения, слежением за артикуляцией исполнителя, его дыханием.

### **Импровизация при работе с хором**

Пианисту необходимо постоянно следить за жестами дирижера, поэтому он обязан знать основы дирижерской техники и уметь играть «по руке» дирижера. А для того, чтобы связь с дирижером была крепкой и надёжной необходима независимость от текста и постоянный визуальный контакт. Это часто зависит и от расположения инструмента на сцене. Иногда возникает ситуация, когда дирижер находится за спиной концертмейстера, и чтобы вступить синхронно, приходится вставать, оставляя руки на клавиатуре и, изогнув шею до упора, ловить направляющий жест. А иногда приходится работать с дирижёром через отражение на передней панели фортепиано.

Прежде чем начать сочинение аккомпанемента, необходимо тщательно проанализировать выразительные средства данного художественного образа. В этом случае большую роль играет реальное слуховое восприятие и представление красок мужской хоровой партии. Самостоятельное проигрывание партитуры на фортепиано не дает ощущения тембровых красок, а отсюда - и определенных закономерностей развития художественного образа. Только концертмейстеры с достаточным опытом работы в состоянии представлять звучание хора или инструмента, мыслить в его выразительных рамках и соотносить их с намечаемой схемой аккомпанемента. Параллельно с закреплением устойчивого слухового представления хоровой партии анализируются ее фактурные особенности, гармонический язык, динамика и т. д., что в дальнейшем окажет воздействие на те же характеристики сопровождения. Практика показывает, что часто испытывают большие затруднения в настройке первоначального аккорда. Неправильно взятый звук ставит под угрозу срыва все произведение, поэтому для облегчения нахождения правильной тональности хоровая партитура нуждается в инструментальном вступлении. Кроме такой технической роли, вступление несет и

художественные функции, сразу вводя слушателя в эмоционально-духовную атмосферу произведения.

Вступление, как правило, моделируется из заключительного предложения, фразы произведения, образуя тем самым мотивную и смысловую арку. Вступление может строиться на аккордовой фактуре, может включать регистровые сопоставления, дробление крупных длительностей и укрупнение мелких и т. д. Выбор гармонизации и интервалики остается в ведении концертмейстера, и обусловлен его личными пристрастиями и художественным вкусом. Главным условием здесь является обязательный возврат, при помощи каденции, в основную тональность и, по возможности, ясное ощущение хористами первого звука партии.

Практика показывает, что хористы удобнее ощущают и находят вокальный ансамбль, если первое предложение, фраза дублируется инструментом. Для точного интонирования рекомендуется в сопровождении использовать тот же регистр и диапазон, что и в партитуре.

Аккомпанемент может, в определенной степени, завуалировать «пробелы». Применить для заполнения гаммообразные, либо аккордовые (арпеджио) пассажи, проходящие обороты, тональные отклонения-связки и т. д. Все эти композиторские приемы не должны разрушать образной целостности и подводить слуховое ощущение хориста к гармонии следующего музыкального оборота, находясь с ней в неразрывной функциональной связи.

Так же, в момент генеральной паузы, аккомпанемент может взять на себя функции мелодико-гармонической линии и, как бы продолжая хоровую фактуру, подготовить слух хористов к ощущению новой тональности, новой гармонии.

Внимательным должно быть отношение к построению аккомпанемента в местах вступления голосов в таких сложных условиях, как быстрый темп, большая динамика, высокая или низкая tessitura, метроритмические трудности и т. д.

Выбор аккомпанемента в заключительной каденции зависит от множества

факторов, среди которых образность музыкального произведения, общая драматургия художественного образа, динамика, агогика, интонационная структура мелодии и т. д. В каждом отдельном случае хормейстер и концертмейстер решают задачу по-своему, и единых рецептов здесь нет. Если попытаться классифицировать завершающие фразу виды аккомпанементов, то можно подразделить их на следующие виды:

- завершение продолжающего типа как бы домысливает хоровую партитуру и продолжает общее движение;

- завершение цитирующего типа - самое удобное для концертмейстера. Оно позволяет просто повторить фрагмент произведения, возможно, с некоторой трансформацией фактуры, заключительную фразу хора, солиста или аккомпанемента. Часто этот тип завершения используется в куплетной форме. Недостатком такого вида окончания является его излишняя «надоедливость».

- окончания контрастного типа, которое не подразумевает цитирования элементов партитуры, либо использования предыдущего кода тематического материала. В этом случае музыкальное сопровождение в некоторой степени контрастирует хоровой партитуре и спектр его выразительных средств может простираться от простого заключительного аккорда до развернутой мелодической, модуляционной коды. Степень же развитости инструментальной коды зависит от закономерностей предыдущего развития хоровой или вокальной линии, от системы выразительных средств данного произведения, от взаимодействия сторон музыкального образа, т. е. от целесообразности и необходимости присутствия инструментальной коды. Нередки случаи включения в концертный репертуар произведений *a`capella* с досочинением аккомпанемента. Концертмейстер в данном случае должен проанализировать произведение, при этом пользуясь аналогичными примерами из музыкальной литературы, затем, соотнося свое видение с техническими возможностями хора и пожеланиями хормейстера, выстраивать окончательный вариант аккомпанемента.

## **Импровизация в классе хореографии**

Основной каждодневной работой учащихся класса хореографии являются упражнения у станка. Поэтому музыку для сопровождения танцевальных упражнений необходимо постоянно пополнять и разнообразить, руководствуясь эстетическими критериями, чувством художественной меры. Постоянное звучание на уроках одного и того же марша или вальса ведет к механическому, не эмоциональному выполнению упражнений танцующими. Нежелательна и другая крайность: слишком частая смена сопровождений рассеивает внимание учащихся, не способствует усвоению и запоминанию ими движений. Поэтому очень важно включать в музыкальное сопровождение импровизацию. Очень тонко чередовать популярные классические мелодии (желательно наиболее узнаваемые) с мелодиями джазовыми, эстрадными, песенными, ни в коем случае не заикливаться на чём-то определённом и часто повторяющемся, не давать уставать слуху учащихся, не набивать оскомину. А также учитывать возраст учащихся, их музыкальные вкусы и привязанности. Дети младшего возраста могут не воспринять джазовые стандарты доступные более взрослым ученикам, но для прививания джазовой музыки можно попробовать сыграть им знакомые детские песни (из мультфильмов, или кинофильмов в джазовом стиле).

В сочинении-импровизации собственного аккомпанеента необходимо соблюдать характер, темп; метроритм (размер, акценты и ритмический рисунок), форму музыкального произведения, в любом случае, все моменты, связанные с импровизацией, должны быть согласованы с хореографом. Необходимо учитывать эмоциональную реакцию учеников, музыкальный материал ни в коем случае не должен оставлять их равнодушными. Музыкальное сопровождение уроков танца должны быть очень точным, четко и качественно организованным, так как от этого зависит музыкальное развитие учащихся и конечный результат.

## Заключение

Импровизация в концертмейстерской работе ограничена в своих возможностях рамками художественных выразительных средств оригинальной партитуры. Автором изначально уже заложены фактура, гармонический язык, агогика, динамический план и т.д. Отсюда целью импровизации становится лишь дальнейшее углубление выразительности художественного образа, расширения его эмоциональной палитры, не нанося при этом ущерба его целостности. Функции импровизации здесь аналогичны задачам косметического искусства: подчеркивание достоинств и скрывание недостатков. Аккомпанемент, созданный на основе такого принципа, естественно, обладает вторичным, по значимости, местом в структуре художественного образа. Многие концертмейстеры утверждают равноценность сопровождения и сольной партии, однако в условиях школьного музыкального творчества, на наш взгляд, аккомпанемент должен нести скорее вспомогательную, нежели главенствующую роль.

Исходя из вышеизложенного, принципы, на которые может опираться концертмейстер в процессе создания музыкального сопровождения можно сформулировать следующим образом:

1. Преобладание вспомогательной роли аккомпанемента в произведении. Создание «удобной» звуковой атмосферы для солиста или ансамбля.

2. Анализ, творческое понимание и раскрытие глубинных закономерностей художественного образа не должны становиться самоцелью, импровизацией ради импровизации.

3. Учет исполнительских и технических возможностей солиста либо ансамбля.

Подводя итог, необходимо отметить, что единых рекомендаций для написания аккомпанемента не существует. Приём, эффективный в одном произведении, может оказаться надуманным и эстетически неоправданным в

другом.

Импровизация в концертмейстерской работе и подразумевает постоянное, особенно на начальном этапе работы, сопоставление сочиняемого сопровождения и характеристик реального звучания солистов или ансамбля. Многократное проигрывание, вслушивание в общее звучание и анализ соотношения аккомпанемента и ансамбля позволяет находить именно те выразительные средства, которые будут соответствовать, дополнять оригинальное произведение, не нарушая его целостности.

## Использованная литература

1. Алексеев, А. История фортепианного искусства: Учебник. В 3-х ч. Ч. 1 и 2. 2-е изд., доп. - М.: Музыка, 1988. - 415 с., нот.
2. Бикташев, В. Искусство концертмейстера. Основы исполнительского мастерства. Под ред. С.И. Кулибабы. - Спб.: Союз художников, 2014. - 156 с.
1. Бриль, И.М. Практический курс джазовой импровизации для фортепиано. Третье издание. 1985г. 110 с.
2. Крючков, Н. А. Искусство аккомпанемента как предмет обучения.: Учебное пособие. - 2-е издание, исправленное. - Спб.: Лань; Планета музыки, 2017. - 112 с.
3. Кубанцева, Е.И. Концертмейстерский класс: Учебное пособие для студентов высших педагогических заведений. - М.: Академия. - 2002. – 192 с.
4. Медушевский, В.В. Двойственность музыкальной формы и восприятия музыки/ В.В. Медушинский // Восприятие музыки. – М.: Музыка, 1980. – с. 178-194.
5. Музыкальный словарь Гроува / пер. с англ., ред. и доп. Л. О. Акопяна. – М. : Практика, 2001. – 1095 с.
6. Мур, Дж. Певец и аккомпаниатор. - Пер. С англ.; Предисловие В. Н. Чачавы. - М.: Радуга, 1987. - 432 с.
7. Никитин, А.А. Импровизация как средство обучения начинающих пианистов. — Хабаровск, 1978.- 96 с.
8. Хромушин Олег Николаевич. Учебник джазовой импровизации ля ДМШ. – Санкт-Петербург: Северный Олень, 1998 – 56 с.
9. Шатковский Г.И. Развитие музыкального слуха и навыков творческого музицирования. М.: Музыка, 1986. – 75 с.
10. Шендерович, Е. М. В концертмейстерском классе: Размышления педагога (Библиотека музыканта-педагога). - М.: Музыка. - 224 с., нот.