

# ИСКУССТВО АККОМПАНеМЕНТА КАК ПРЕДМЕТ ОБУЧЕНИЯ

Н. А. КРЮЧКОВ

**К 85**     **Крючков Н. А.** Искусство аккомпанемента как предмет обучения: учебное пособие / Н. А. Крючков. — 6-е изд., стер. — Санкт-Петербург: Лань: ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2024. — 112 с. — Текст: непосредственный.

ISBN 978-5-507-48956-5 (Издательство «Лань»)

ISBN 978-5-4495-2996-1 (Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

ISMN 979-0-66005-187-0 (Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

Настоящая работа представляет собой систематизированные методические заметки по обучению искусству аккомпанемента.

Обычное воспитание пианиста-солиста не обеспечивает музыкально-технической подготовки, необходимой для специфической деятельности пианиста-аккомпаниатора. В данной книге автор освещает важные вопросы этой специальности: как быстро и грамотно ориентироваться в фактуре, определять общую гармоническую основу нотного текста; как бегло справляться с партией роаяля, изложенной на трех и более нотных станах; как важно уметь транспонировать; как разучивать с певцом концертный репертуар и т. п.

В Приложении содержатся выдержки из книги Ф.-Э. Баха «Опыт изложения правильного способа игры на клавинофорде» в переводе Н. А. Крючкова.

Учебное пособие адресовано педагогам и студентам-пианистам, практикующим концертмейстерам и аккомпаниаторам.

УДК 78  
ББК 85.315

**К 85**     **Kryuchkov N. A.** The art of accompaniment as an object of studying: textbook / N. A. Kryuchkov. — 6<sup>th</sup> edition, ster. — Saint-Petersburg: Lan: THE PLANET OF MUSIC, 2024. — 112 pages. — Text: direct.

This work represents systematic methodological notes on teaching the art of accompaniment.

The usual upbringing of a solo pianist does not provide the musical and technical training necessary for the specific activity of a pianist-accompanist. In this book, the author highlights important questions of this specialty: how to navigate the texture quickly and correctly, to determine the overall harmonic base of the music text; how to cope quickly with the piano part, set out on three or more musical staves; how important it is to be able to transpose; how to learn with a singer a concert repertoire and so on.

The Appendix contains excerpts from Ph.-E. Bach's "The experience of presentation the right way of playing the clavichord" in the translation of N. A. Kryuchkov.

The textbook is addressed to teachers and students, pianists, practicing concertmasters and accompanists.

**Обложка**  
**А. Ю. ЛАПШИН**

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2024

© Н. А. Крючков, наследники, 2024

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,  
художественное оформление, 2024



## ОГЛАВЛЕНИЕ

От автора ..... 10

### *Глава I*

Навыки, необходимые пианисту  
для профессиональной деятельности аккомпаниатора.  
Специфика концертмейстерской работы ..... 13

### *Глава II*

Воспитание навыков быстрой ориентировки в фактуре  
фортепианного аккомпанемента. Чтение с листа ..... 26

### *Глава III*

Навыки ориентировки в полной фактуре вокальных  
и инструментальных произведений  
с сопровождением рояля, изложенной на трех  
и более нотных станах ..... 44

### *Глава IV*

Практическое и методическое значение обучения  
навыкам транспонировки ..... 54

### *Глава V*

Концертмейстерская практика.  
Воспитание навыков, необходимых для разучивания  
с певцом концертного репертуара.  
Специфика работы над оперным репертуаром ..... 59

## *Глава VI*

Практика аккомпанемента. Ведущая роль солирующего исполнителя. Границы исполнительской свободы в трактовке партии аккомпанемента.	
Артистические задачи аккомпаниатора .....	74

## *Глава VII*

Практические советы .....	91
---------------------------	----

## **ПРИЛОЖЕНИЯ**

### *Приложение 1*

Выдержки из книги Филиппа-Эммануила Баха «Опыт изложения правильного способа игры на клавикорде» .....	99
--	----

### *Приложение 2*

Отчет о лекциях по «Истории вокальных школ» .....	106
---	-----



## Г Л А В А I

### **Навыки, необходимые пианисту для профессиональной деятельности аккомпаниатора. Специфика концертмейстерской работы**

*И*скусство аккомпанемента является широко распространенной областью деятельности пианиста, не менее важной по своему художественному значению, чем деятельность солиста, певца или инструменталиста. Лишь сравнительно недавно, уже в советское время, это искусство стало предметом обучения в музыкальных учебных заведениях. В дореволюционной педагогике такого предмета не существовало. Аккомпаниаторы формировались чисто практическим путем, самостоятельно отыскивая способы овладения искусством аккомпанемента. Далеко не всегда профессиональные аккомпаниаторы выходили из стен учебных заведений.

Правда, существовало в малых размерах нечто вроде ученичества и заключалось оно в том, что наиболее опытные и популярные аккомпаниаторы-профессионалы привлекали своего рода ассистентов, которым передавали менее ответственные выступления, помогая им при этом своими советами.

Так, например, выдающегося аккомпаниатора М. Т. Дулова иногда заменял способный пианист Эбан, которому Михаил Тимофеевич и передавал практически свой опыт. В начале моей практической деятельности мне очень

помогали советы хорошего аккомпаниатора А. Г. Руча, который поручал мне проведение некоторых концертов.

Но бóльшую часть опыта приобретали чисто эмпирическим путем, вырабатывая необходимую шноровку самостоятельно отысканными способами. В случае удачи на концертной эстраде появлялся, как бы неожиданно, новый талантливый представитель этого искусства.

Благодаря тому, что трудный подготовительный период оставался скрытым, незамеченным, создавалось убеждение, весьма широко распространенное, что умение аккомпанировать является природным даром, развивающимся только путем чистой практики, что научить ему нельзя.

Убеждение это было настолько прочным, что когда появились первые концертмейстерские классы, над вопросами методики особенно и не задумывались в расчете, что чисто эмпирическое приобщение пианистов к практике аккомпанемента само по себе выявит и разовьет обладающих «даром» аккомпанемента и отметет не способных к такого рода деятельности.

Занятия протекали зачастую в виде репетиционной работы с солистами либо с заранее выученными произведениями, либо, иной раз, пользуясь и игрой с листа, в зависимости от способностей учащегося. Домашняя подготовка обычно заключалась в тщательном разучивании партии аккомпанемента, в добросовестном техническом овладении ее фактурой.

Овладев, путем медленного выигрывания, фактурой аккомпанемента, ученик затем встречался на уроке в концертмейстерском классе с солистом и здесь бóльшей частью впервые знакомился с музыкой главной партии.

После довольно многочисленных репетиций, во время которых педагог устанавливал исполнительские задачи сопровождения (а иной раз и сольной партии) и личным показом обучал приемам аккомпанирования,

учащийся наконец достигал слаженности общего ансамбля и после этого переходил к работе над следующим произведением. Опекаемый педагогом, при наличии способностей к копированию, ученик вырабатывал видимость профессионализма, мало что приобретая в смысле способности к самостоятельной работе.

При таком расточительном использовании учебных часов концертмейстерского класса ученику, естественно, удавалось проработать сравнительно немного произведений. Обычно они и составляли тот репертуар, который в дальнейшем выносился на эстраду в академических концертах и на экзаменах. В большинстве случаев эти выступления носили вполне доброкачественный характер.

Такая организация учебной подготовки аккомпаниаторов отразилась и на учебных программах музыкальных училищ. Так, даже в начале 1950-х гг. за семестр полагалось пройти по десять произведений, а это означало, что при существовавшем тогда двухгодичном сроке обучения в концертмейстерском классе пианист на законных основаниях прорабатывал за все время пребывания в классе не более сорока произведений.

Естественно, малое количество практически пройденных произведений и способ их прохождения не могли служить материалом ни для сколько-нибудь серьезных практических обобщений, ни для ознакомления с бытующим репертуаром, ни для приобретения навыков самостоятельной работы.

С практикой чтения с листа дело обстояло не лучше. Этот навык предварительно, на ранних этапах обучения, систематически не вырабатывавшийся, развивался медленно. Само занятие чтением нот не доставляло удовлетворения обучающемуся. Медленно разбираемое произведение требовало многократных проигрываний, прежде чем учащийся получал какое-либо представление о его музыкальном содержании. Да к тому же в отношении

произведений с аккомпанементом это представление было чрезвычайно неполным. Ведь в подобном разборе отсутствовала партия солиста и проигрывание большинства аккомпанементов лишалось музыкального смысла, становилось неинтересным. Рвение к занятиям чтением с листа быстро ослабевало, они не привлекали ученика, и он переставал тратить на них время.

Но так как оценка его успехов производилась на концертах и экзаменах, на которых он выступал с тщательно и в течение долгого времени подготовленным репертуаром, то академические показатели большей частью стояли на хорошем уровне.

Кончался курс. Получив хороший отзыв, новый аккомпаниатор вступал в жизнь. Здесь его ожидало часто жестокое разочарование. Вместо длительной подготовки выступления, с большим количеством репетиций, под руководством и художественной режиссурой педагога, ему тут же, на первой репетиции, вручали ноты и он сразу должен был сопровождать солиста с его прочно выработанной манерой исполнения, с твердо установленным, проверенным на практике, исполнительским планом, с часто весьма прихотливыми отступлениями в темпе, нюансировке и т. п.

Начинающий аккомпаниатор быстро терял почву под ногами — он то старался с возможной точностью сыграть партию аккомпанемента, оставляя при этом без внимания партию солиста, то «поймав» солиста, не успевал прочесть фактуру сопровождения.

Не намного лучше бывало и в тех случаях, когда давался срок для подготовки партии аккомпанемента. Он редко бывал длительным: в концертных организациях, на радио репертуар сменялся быстро.

Отсутствие надлежащих навыков сказывалось и тут. Честно выучив свою партию в устойчивых темпах, с хорошей «солирующей» звучностью, молодой аккомпаниатор при встрече с солистом неожиданно обнаруживал,



что вся его предварительная работа не обеспечила ему возможности достигнуть ансамбля. Аккомпанируя, он не в силах был следить одновременно за певцом или инструменталистом. Стоило им замедлить или ускорить темп, прочно усвоенная манера играть фортепьянную фактуру не только не помогала, а, наоборот, становилась тормозом для гибких изменений темпа, ритма, оттенков динамики и т. д.

Для опытных исполнителей, выходящих на эстраду с давно проверенным на публике репертуаром, с точно намеченными эффектами, такой партнер был совершенно неприемлем. Привыкнув к тому, что нескольких указаний на особенности их трактовки достаточно, чтобы умелый аккомпаниатор быстро нашел созвучную форму сопровождения, они не были склонны тратить время на обучение неумелого пианиста. Даже достигнув приемлемой слаженности на репетициях, они тем не менее боялись (и справедливо), что на эстраде, перед публикой, растерявшийся аккомпаниатор, не вооруженный профессиональными навыками, может совершенно испортить их выступление.

Редко удавалось начинающему пианисту удержаться в своей должности при таких обстоятельствах. Говоря языком академических оценок, он сразу с пятерки переходил на двойку и мало видел шансов, чтобы все же достигнуть столь необходимого ему мастерства.

Что же помешало ему не только не стать сразу опытным аккомпаниатором, а хотя бы начать свою практическую деятельность с пониманием ее специфики, зная, на что направить свою энергию для достижения благоприятных результатов?

Конечно, не отсутствие особого природного «дара» аккомпанемента, а то обстоятельство, что, занимаясь в концертмейстерском классе главным образом подготовкой произведений для показа на концертах и экзаменах, пианист не изучил тех музыкально-технических навы-

ков, без которых какая бы то ни было самостоятельная художественная деятельность аккомпаниатора немислима. Его обучение не соответствовало требованиям художественной практики. А эти требования вкратце можно сформулировать так: читай быстро ноты, понимай смысл воплощаемых в них звуков, их связей и роли в построении целого, умеи хорошо прочитатъ не только фортепьянную партию, но, играя аккомпанемент, видеть и ясно представлять партию солиста, заранее улавливая индивидуальное своеобразие его трактовки и умея всеми исполнительскими средствами содействовать наиболее яркому ее выражению. Тогда у тебя есть основания вступить на профессиональную дорогу и при старании и добросовестном отношении к делу стать желанным партнером.

Требования эти были просты, но для их выполнения пианисту нужны были навыки, прочно утвердившиеся, превратившиеся в его вторую натуру. А их-то как раз он и не получил за время своего обучения. В практике от него требовалось быстро и осмысленно воспринять текст музыкального произведения, сразу отличая существенное от менее важного, а он приучился сперва медленно и равноценно «выигрывать» все звуки, а после этого искать в них содержание, заниматься так называемой художественной отделкой. Ему надо было ясно видеть отношения сольной партии с аккомпанементом, построить самостоятельно план исполнения своей партии в полном соответствии с обычно уже готовым планом солиста, а он привык следовать указаниям педагога, привык к длительному приспособливанию исполнительских намерений, своих и солиста, под режиссурой руководителя класса. Получая хорошие оценки за свою работу, он искренне принимал ее за профессионализм, считая, что такой процесс подготовки будет происходить и в дальнейшем, в профессиональной практике. С ним случилось то, что с цветком, возвращенным в тепличной, оран-

жерейной обстановке, в искусственном климате, с заботливым уходом, а затем высаженным на волю и подвергнутым всем превратностям природы.

Этим объясняется тот довольно часто встречающийся факт, что пианист, хорошо подготовленный в отношении владения роялем, оказывается совершенно негодным аккомпаниатором, тогда как более слабый технически пианист, но усвоивший необходимые навыки, успешно двигается по профессиональному пути аккомпаниатора.

Правда, в учебных заведениях существовала и производственная практика. Ученики концертмейстерских классов направлялись для ее прохождения в вокальные и инструментальные классы, на шефские концерты, изредка в концертные организации. Но результат обычно был однотипным: «одаренные» (т. е. самостоятельно, из любви к профессии, овладевшие нужными навыками) обычно преуспевали в выполнении этой практики, не имевшие же соответствующей подготовки быстро из нее выбывали.

Нельзя отрицать значения талантливости, одаренности в профессии аккомпаниатора, как и во всякой иной профессии, но наличие талантливости не может снять вопроса о значении технической оснащенности, о необходимости хорошего знания специфики своего дела.

Какие же навыки нужны пианисту для того, чтобы он смог уверенно вступить на профессиональный путь аккомпаниатора?

Достижение профессиональных качеств, необходимых для аккомпаниаторской деятельности, требует усвоения довольно значительного количества навыков, для того чтобы эти качества смогли стать его постоянным достоянием и нормально развиваться.

Возьмем, например, быстрое осмысленное прочтение нового музыкального текста. Для этого необходимо, чтобы пианист заранее уже создал у себя в уме представление того, что он сейчас должен будет воплотить на рояле,