

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО

PERFORMING ART

Е. И. ПОНОМАРЁВА

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

СОВЕТЫ НАЧИНАЮЩИМ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРАМ (СПЕЦИФИКА РАБОТЫ В ВОКАЛЬНОМ КЛАССЕ)

Термин «концертмейстер» в буквальном переводе с немецкого означает «мастер концерта». Справочные издания и словари упоминают два значения этого термина: во-первых, «руководитель группы исполнителей в оркестре», способный заменять дирижёра, при необходимости – проводить репетиции, а также «солист симфонического или оперного оркестра»; во-вторых, – «пианист-аккомпаниатор», который «разучивает партии с певцами» [15], «руководит ими... помогает находить верную трактовку произведения». Исследователи отмечают своеобразную роль концертмейстеров, аккомпанирующих «певцам и инструменталистам – мастерам своего дела»: такие концертмейстеры являются «равноправными участниками единого ансамбля» [13].

В ряду наиболее близких синонимов характеризуемого термина обычно фигурирует слово «аккомпаниатор». Е. Кубанцева отмечает, что «в словаре В. И. Даля *аккомпанемент* определяется как вторенье, подголосок, сопровождение, подыгрывание», однако в середине XX века это слово приобретает иную трактовку, «означая музыкальное сопровождение, дополняющее главную мелодию, служащее гармонической и ритмической опорой солисту... и углубляющее художественное содержание произведения» [5, с. 12].

Профессия концертмейстера является наиболее распространённой среди всех пианистических специализаций. Концертмейстеры традиционно работают в специальных классах оркестровых инструментов (струнных, духовых и ударных, народных), сольного пения, хоровом, хореографическом и др. При этом концертмейстерское искусство оказывается доступным не каждому пианисту: оно требует особого склада исполнительской индивидуальности, незаурядного мастерства, общемузыкальной эруди-

ции, «умения совместно общаться, творить и переживать музыку» [5, с. 3]. По справедливому замечанию Е. Кубанцевой, «важным условием профессионализма является наличие у концертмейстера исполнительской культуры, которая предполагает отражение его эстетического вкуса, широту кругозора, сознательное отношение к музыкальному искусству» [5, с. 90]. Как полагает цитируемый автор, «творческий союз солиста и концертмейстера – очень интересный и взаимообогащающий процесс, способный доставлять исполнителям... творческую радость и стимулировать их... дальнейшее профессиональное становление» [5, с. 3]. Исследователи феномена концертмейстерского искусства отмечают неразрывную связь партий соло и фортепианного сопровождения [5; 3], творческую слаженность партнёров, объединяемых в подобном дуэте [2, с. 157]. Можно со всей определённой уверенностью утверждать, что солист и пианист (концертмейстер) в художественном смысле являются единым целым – музыкальным организмом.

Чтобы стать хорошим концертмейстером, пианисту необходимы следующие качества: общая музыкальная одарённость, развитый музыкальный слух, творческое воображение, умение охватить форму произведения в целом, артистизм, способность проникнуть в «сердцевину» авторского замысла и убедительно воплотить упомянутый замысел в концертном исполнении, а наряду с этим, разумеется, уверенное владение инструментом (в техническом и художественном аспектах). Наконец, для успешного освоения музыки различных стилей и эпох концертмейстер должен накопить большой репертуар.

Способность бегло читать с листа считается одним из главных качеств хорошего аккомпаниатора, поэтому «при подготовке молодых кон-

цертмейстеров» М. Смирнов настоятельно рекомендует «уделить особое внимание развитию навыков чтения нот с листа» [12, с. 5]. Е. Шендерович относит «умение быстро ориентироваться в тексте» к числу важнейших навыков концертмейстера. Это умение в дальнейшем «формирует и ряд других качеств, при которых охват концертмейстером музыкального произведения будет как бы опережать намерения солиста». Аккомпаниатор не может быть «весь в нотах с головой», он должен постоянно наблюдать за исполнительским процессом вокалиста – лишь в этом случае концертмейстер оказывается «по-настоящему удобным партнером», способным предугадывать намерения солиста [15, с. 12].

Начинающему концертмейстеру необходимо иметь в виду, что разбор нотного текста должен быть вынесен за рамки классных занятий с солистом-иллюстратором. Это положение изначально продиктовано певческими возможностями и спецификой исполнительского процесса любого вокалиста. Поясняя данное требование, рассмотрим показательный пример: певец берёт дыхание, вступает. Концертмейстер при этом играет не в оптимальном темпе, а медленнее, чем нужно, вследствие чего солисту заведомо не хватает дыхания, чтобы довести фразу до конца. О каком раскрытии художественного замысла, тем более – исполнительской интерпретации произведения, может идти речь в данном случае?

Стремясь к достижению подлинной художественности исполнения и максимальному раскрытию образного содержания, заложенного в произведении, необходимо объяснить ученику концертмейстерского класса, что его аккомпанемент не должен быть подчинён жёсткой метрической сетке («игре под метроном»). При несоблюдении этого правила совместное исполнение лишается живого дыхания, что не позволяет вокалисту сосредоточиться на содержательной стороне произведения. Главное в вокальном произведении – СЛОВО. Поэтому работа концертмейстера должна быть подчинена раскрытию образно-смыслового потенциала словесного текста: последний внимательно изучается в отдельности, затем – во взаимодействии с музыкой. Концертмейстер должен чувствовать СЛОВО так же глубоко, как певец.

Одна из трудностей, возникающих в работе малоопытного концертмейстера, связана с балансом динамических соотношений между голосом и фортепиано. Динамические оттенки, используемые концертмейстером, зависят от тембра и тесситуры голоса вокалиста. Например, нюанс *forte* будет варьироваться в

зависимости от того, кому мы аккомпанируем, – басу или лирическому сопрано. Воплощение целостного музыкального замысла достигается благодаря ансамблевому вниманию концертмейстера – чрезвычайно важной составляющей его успешной деятельности.

В качестве основных задач, решаемых педагогом концертмейстерского класса, можно упомянуть следующие: освоение учащимися ключевых навыков одновременного чтения и исполнения трехстрочной нотной партитуры; осмысление поэтического текста как предпосылка выстраиваемой целостной драматургии произведения; формирование профессионального ансамблевого мышления в дуэте «солист-концертмейстер».

В начальный период обучения в концертмейстерском классе желательно обращаться к творчеству русских композиторов: сочинениям А. Е. Варламова, А. А. Алябьева, А. Л. Гурилёва, А. Т. Гречанинова, обладающим высокой художественной ценностью и выдержавшим испытание временем в качестве репертуара концертного исполнительства, материала для домашнего музицирования и обучения молодых концертмейстеров. Романсам и песням русских композиторов присущи большое интонационное богатство, напевность мелодики, нередко – опора на фольклорные традиции. Целесообразность использования данных произведений именно в процессе начального обучения мотивируется относительной простотой вокальной и фортепианной партий. Таким образом, этап разбора для подобных сочинений сводится к минимуму, что позволяет практически сразу приступить к работе над содержательной стороной исполнения.

Задачи, решаемые в классе специального фортепиано («дикция», «дыхание», фразировка, охват формы), не теряют актуальности и в концертмейстерском классе. Умению «петь» на рояле (как одной из важнейших сторон техники пианиста) многие преподаватели традиционно уделяют значительное внимание в работе с учащимися. Нередко педагоги пытаются вызвать у студентов игровые ощущения при исполнении кантилены путем бытовых сравнений и ассоциаций: например, С. Тальберг говорил: «Как буд-то месить тесто»; А. Корто писал: «Представьте себе, что вы готовитесь раздавить пальцем ягоду» [4, с. 168], и др. Так или иначе, необходимо сформировать внутреннее представление о качестве звука и динамике фразы, а затем, контролируя фактически достигаемый звуковой результат, стремиться к осуществлению упомянутого идеального замысла. При этом в движениях рук пианиста должны одновременно

присутствовать сила, целенаправленность («точное попадание в клавиатуру»), мягкость и пластичность.

Термин «кантилена» в переводе с итальянского означает «певучая (напевная) мелодия». Звуки различных мелодий, как известно, отличаются по силе, тембру, насыщенности – градации протяжённости, густоты или прозрачности могут быть при этом весьма разнообразными. Хороший исполнитель находит для каждой мелодии соответствующий её особенностям индивидуальный звук, артикуляцию, способ произношения. Для пианиста – исполнителя кантилены – важно добиться звука наиболее певучего, густого, фактически подразумевающего *vibrato*. Главным при звуковом воплощении кантилены является использование веса руки в опоре на клавиатуру. Самое существенное и сложное – направить необходимую часть веса руки в клавиатуру плавно, без толчков. Пальцевое *legato* достигается ровным и ласковым прикосновением, которое способствует повышенной гибкости «отдыхающих» пальцев и рук. Следует помнить, что «клавиша любит ласку» (см.: [5]), а подушечка пальца представляет собой как бы «гортань» пианиста. По замечанию К. Игумнова, «при исполнении кантилены пальцы следует держать как можно ближе к клавишам и стараться по возможности больше играть подушечкой – мясистой частью пальца, т. е. стремиться к максимально полному контакту, естественному слиянию пальцев с клавиатурой» (цит. по: [11]). Подушечки пальцев более чутко ощущают клавишу в том случае, если держать пальцы несколько вытянутыми. По тому, как пианист «интонирует» первый же широкий мелодический интервал, можно судить, «дышит» ли его рука, – в кантилене это обнаруживается с первых звуков.

Далее приведём несколько советов начинающим концертмейстерам.

1. Аккомпаниатору нужно быть готовым к скрупулезной повседневной работе: «не щадя терпения, прорабатывать с певцом всю партию такт за тактом, “нотка за ноткой”» [2, с. 162]. Однако в процессе разучивания произведения желательно не следовать «за солистом», а играть «вместе». Иногда помогает пример с согласными – распевается, в частности, слово «пойдём» («пой-дём»), при этом аккорд (или отдельный звук), исполняемый пианистом, должен соотноситься не с «ё», а с «д». Если певца в данном случае можно сравнить с «головой», то концертмейстера – с «шеей»: в работе он фактически «...“ведёт” солиста» [2, с. 160]. Подобная дифференциация подразумевает состояние «мысленного опережения», позволяющего объединять слова, предложения, формы.

2. Во время репетиций, при разучивании произведений, от концертмейстера требуется доброжелательность и корректность по отношению к солисту. Это пожелание равным образом адресуется певцу: «В работе концертмейстера с вокалистом необходимо полное доверие» [10, с. 15].

3. Чтение с листа и продуманное освоение репертуарных списков позволяет существенно расширить охват вокальной литературы различных эпох и стилей.

4. Представляется весьма существенным транспонирование на полтона и тон хотя бы мелодии с басом. К последним можно присоединить подобранную на слух гармоническую составляющую. Как всегда, при чтении с листа и транспонировании исполнительское внимание устремлено «вперёд».

5. Созданию художественного образа призваны содействовать технологические приёмы, которыми нельзя пренебрегать: штрихи, педаль, фразировка и распределение кульминаций. Хорошим концертмейстером может быть только технически оснащённый пианист. Вместе с тем, подготовка хорошего музыканта-концертмейстера не исчерпывается техническим совершенством. Ему необходимо обладать «...общественным запасом знаний: в области живописи, поэзии, скульптуры, театра – во всём, что воспитывает вкус» [2, с. 177], а также регулярно пополнять свой духовный запас, коль скоро «глубина художественного мышления в исполнении... формируется в процессе постоянной интеллектуальной и эмоциональной работы над собой» [2, с. 176–177].

6. Осознавая опасность «штампов», тиражируемых в записях оперных «звёзд» (склонных исполнять музыкальный текст «как удобно»), надлежит вновь и вновь возвращаться к метроному, который указан композитором, как отправному моменту последующей работы. Профессионально грамотное прочтение музыкального текста и соответствующее его исполнение предполагают основательное знание либретто выбранной оперы, словесного текста романса и т. д.

7. Оперные арии, сцены, изначально предназначенные для солиста (солистов) и оркестра, и на рояле должны производить «оркестровое» впечатление – для этого концертмейстер должен научиться интонационно осмысленному воспроизведению оркестровой фактуры. Тогда рояль не просто подражает оркестру, но приближается к нему благодаря наличествующим звуковым ресурсам и колористическим возможностям. Некоторые пианисты аккомпанируют исполнению оперных арий «рояльным»

звуком – это грубая ошибка. В идеале пианист должен стремиться в подобном репертуаре к «оркестровому» звучанию.

8. Первым, кто воспринимает голос и дикцию певца «извне», является концертмейстер. Именно он обращает внимание певца на правильность произношения согласных. Специфика произношения различных согласных в пении освещена специалистами по орфоэпии [1, с. 8].

9. На сцене солист «всегда прав» – следует всячески ему помогать, «любить» его. И. Гофман говорит о необходимости «предугадывать намерения солиста» [3, с. 177]. Более того, без поддержки концертмейстера «не может быть осуществлено ни одно художественное намерение», а чудо искусства возникает лишь тогда, «когда происходит слияние двух художественных намерений» [14, с. 13] – солиста и аккомпаниатора. Исходным моментом здесь является ситуация сотворчества: художественное воздействие прекрасного голоса усиливается благодаря темпераменту концертмейстера, соединяемому с ощущением целостности музыкального произведения. Аккомпаниатору необходимо всегда быть в состоянии готовности «поймать», выручить, «прикрыть» растерявшегося певца: «Вокалист должен быть уверен, что концертмейстер правильно его “ведёт”, любит и ценит его голос, тембр, бережно к нему относится, знает его возможности, тесситурные слабости и достоинства» [10, с. 15]. Хороший концертмейстер «спасает» певца куда чаще, чем это можно себе представить.

10. Пианисту надлежит всегда помнить: чем слабее с профессиональной точки зрения выглядит солист, тем сильнее должен быть пианист-концертмейстер. «Качество исполнения [музыкального произведения] во многом зависит от профессионального уровня аккомпаниатора. Хорошо играющий концертмейстер, при этом обладающий широким репертуаром, всегда будет пользоваться в глазах слушателей большим авторитетом» [5, с. 90].

11. В основе любого успеха – желание и неустанный творческий труд, способствующий достижению цели.

Следует уделить внимание и технологическим приёмам, используемым педагогами концертмейстерского класса и направленным на успешное развитие студента и формирование его профессиональной состоятельности.

1. Ученик (студент) должен быть уверен, что педагог очень заинтересован в успешном освоении данной дисциплины, в успехах, творческих достижениях его учащихся.

2. Педагог для ученика – товарищ в творчестве, друг, опора, но не диктатор!

3. Преподаватель должен не навязывать студенту свою волю, а всячески способствовать развитию индивидуальности и художественной инициативы подопечного. Иными словами, желательно корректировать действия последнего, избегая чрезмерного напора (не «в лоб»).

4. Следует в полной мере учитывать особенности ученика: склад характера, воображения, крут предпочтений (лирик или герой, масштаб мышления, ощущение полутонов и нюансов, минора и мажора, и пр.).

5. Педагогу надлежит неустанно обращать внимание учащегося на специфику «омузыкаливаемого» стиха – поэтическое направление, индивидуальную манеру авторского высказывания (А. Блок или В. Маяковский, М. Цветаева или Апухтин, и т. д.), побуждать студента к систематическому чтению стихов и анализу их формальных и содержательных признаков.

6. В целях развития воображения и интеллекта надлежит постоянно стимулировать интерес учащегося к живописи (краски, палитра, стиль), рекомендовать ему изучать альбомы, слайды и т. д., посещать художественные галереи. Как художник пользуется разнообразными красками в палитре, так и музыкант располагает обширным арсеналом выразительных средств.

7. Следует объяснить студенту, что для расширения кругозора, способности сравнивать и анализировать ему обязательно нужно работать с фонотекой, слушать записи оперной и камерной музыки. На любой ступени технической оснащённости пианиста обязательным является изучение оперного дуэта или трио – концертмейстер в этом случае выступает в «совокупной роли» дирижёра, солиста, режиссёра и оркестра.

8. Педагог обязательно должен познакомить учащегося со спецификой работы в дирижёрском классе, а по возможности – и в хореографическом.

9. Педагогу концертмейстерского класса надлежит планировать расширение репертуарного диапазона студента, не ориентируясь на индивидуальные его предпочтения (принцип «по шерсти»), но обязательно решая разнообразные задачи пианистического развития посредством изучения произведений разных стилей, эпох.

10. На государственном экзамене представляются безусловно выигрышными произведения, близкие данному учащемуся «по духу», однако для академических концертных выступлений желательно выбирать такие произведения, в замысел которых студент проникнет не сразу, а после серьёзной, вдумчивой работы. Иначе говоря, педагог должен стимулировать студента к освоению разнообразного материала, в том числе – не очень понятного и доступного

изначально. При этом настоятельно рекомендуется иметь в репертуаре игровые или характерные сочинения (например, М. П. Мусоргского, А. С. Даргомыжского, В. А. Гаврилина и др.); именно в них концентрируются исполнительские ощущения *интонации* и темпоритма. В программе обучения концертмейстеров должны непременно присутствовать и современные произведения, датируемые рубежом XX–XXI веков.

11. На репетиции в зале, предшествующей выступлению, преподаватель должен, заведомо отстраняясь от деталей исполнения (успешно реализованных или не выполненных студентом), воспринимать программу как бы в целом, со стороны.

12. На экзаменах и академических концертах не следует ориентировать ученика на формальное «выполнение зачётных требований», – к исполнению всегда надлежит подходить творчески, проявляя личную заинтересованность в этом. Студента необходимо настроить таким образом, чтобы он стремился продемонстрировать осмысленное художественное прочтение произведения. «Многое надо услышать не ушами – душой. Концертмейстерский класс даёт хороший стимул для творческих поисков в этом направлении» [2, с. 178]. И «Островок» С. В. Рахманинова можно сыграть так, что дух захватит, – если в исполнении будут присутствовать ассоциативность, время и пространство, показана мелодия стиха, выбрана звуковая палитра, соответствующая авторскому замыслу автора.

13. Студент, побуждаемый педагогом, должен стремиться к профессиональному диалогу с солистом, обсуждая имеющиеся проблемы, что-то объясняя, уточняя, при необходимости – доказывая певцу.

14. В процессе самостоятельного изучения произведения («без солиста») педагогу следует ориентировать начинающего концертмейстера «слышать» воображаемого певца – особенности его тембра, диапазона, регистровых сопряжений. От этого зависят динамика, тембр, туше, распределение веса руки в интерпретируемой фортепианной партии.

15. Учащийся должен овладеть умением разучивать произведение с певцом, исполняя вокальную партию вместе с «опорными элементами» фортепианной, *активно* «направляя»

певца, как бы диктуя ритм, интонацию, играя «с опережением» солиста и подсказывая ему.

16. На старших курсах пианисту рекомендуется показывать певцу произведение в целом – желательно играть «всё вместе» (и вокальную партию, и фортепиано), петь (хотя бы шёпотом), убедительно представляя художественные достоинства пьесы, незнакомой певцу. Этим навыком всегда можно овладеть, используя нетрудные образцы из вокального репертуара.

17. Пианисту следует уметь подбирать для определённого вокалиста концертный репертуар соответственно диапазону, а главное – *тесситуре* (которая служит «фундаментом» всего процесса обучения).

18. Важный момент в подготовке пианиста-концертмейстера – выявление сценической специфики различных жанров: романса-монолога (обращённого «к себе»), романса-рассказа (адресованного «в зал»), песни, арии.

19. В конце урока педагогу *не* обязательно демонстрировать творческое воодушевление (хотя это не исключается), главное – воодушевить учащегося, увлечь его художественной задачей, вызвать исполнительский азарт и т. д.

20. Педагог должен постоянно учиться, расширять диапазон своих знаний, преодолевая инертность и рутину.

21. Педагогу не следует бояться «чего-то не знать» – процесс познания может объединить его с учащимся: самообразование, как и саморазвитие, есть процесс бесконечный и крайне увлекательный.

Предлагаемые нами рекомендации являются обобщением многолетнего опыта работы педагогов-практиков – как индивидуальных наблюдений, так и профессиональных секретов, передаваемых из поколения в поколение, от педагогов к ученикам. Многие из упомянутых рекомендаций были восприняты и усвоены под руководством замечательного наставника Светланы Павловны Сахаровой, профессора Ростовской консерватории, концертирующего исполнителя и педагога с большим стажем, подлинного Учителя, сумевшего привить любовь к концертмейстерскому искусству нескольким поколениям пианистов – выпускников донского вуза. Ныне эти советы и наставления служат руководством к действию для артистической молодёжи XXI столетия.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Вербов А.* Техника постановки голоса. М.: Музгиз, 1961. 52 с.
2. *Виноградов К.* О специфике творческих взаимоотношений пианиста-концертмейстера и певца // Музыкальное исполнительство и современность: сб. ст. М.: Музыка, 1988. Вып. 1. С. 156–178.
3. *Гофман И.* Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. М.: Музыка, 1961. 224 с.
4. *Корто А.* О фортепианном искусстве. М.: Классика–XXI, 2005. 252 с.
5. *Кубанцева Е.* Концертмейстерский класс: учеб. пособие. М.: Академия, 2002. 192 с.
6. *Лузум Н.* Концертмейстер в камерно-вокальном исполнительстве // Концертмейстер: призвание и профессия: сб. науч.-метод. ст. Н. Новгород: ННГК им. М. И. Глинки, 2000. С. 5–33.
7. *Морозов В.* Тайны вокальной речи. Л.: Наука, 1967. 204 с.
8. *Мур Дж.* Певец и аккомпаниатор: Воспоминания. Размышления о музыке. М.: Радуга, 1987. 432 с.
9. *Нейгауз Г.* Об искусстве фортепианной игры. М.: Музыка, 1987. 240 с.
10. *Пономарёва Е.* О некоторых аспектах работы концертмейстера // Камерный ансамбль и концертмейстерская подготовка: метод. записки. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2013. С. 5–17.
11. *Потапова Е.* Звукоизвлечение и интонирование в произведениях кантиленного характера. URL: [http:// festival.1september.ru/articles/612531/](http://festival.1september.ru/articles/612531/)
12. *Смирнов М.* От составителя // О работе концертмейстера: сб. ст. М.: Музыка, 1974. С. 3–8.
13. Творческие портреты композиторов: популярный справочник. М.: Музыка. 1990. 448 с.
14. *Шендерович Е.* В концертмейстерском классе: Размышления педагога. М.: Музыка, 1996. 208 с.
15. Энциклопедический словарь–2009. URL: [http:// dic.academic.ru](http://dic.academic.ru).

REFERENCES

1. *Verbov A.* Tekhnika postanovki golosa [Technique of Voice-Training]. Moscow: Muzgiz Press, 1961. 52 p.
2. *Vinogradov K.* O spetsifike tvorcheskikh vzaimootnosheniy pianista-kontsertmeystera i pevtsa [On the Specific Character of Creative Relations between the Pianist-Accompanist and the Singer]. Muzykal'noe ispolnitel'stvo i sovremennost' [Musical Performing Art and Modernity]. Moscow: Muzyka Press, 1988. Issue 1. P. 156–178.
3. *Gofman I.* Fortepiannaya igra. Otvety na voprosy o fortepiannoy igre [Piano Playing. Answers to Questions on Piano Playing]. Moscow: Muzyka Press, 1961. 224 p.
4. *Korto A.* O fortepiannom iskusstve [On the Piano Art]. Moscow: Muzyka Press, 1965. 240 p.
5. *Kubantseva E.* Kontsertmeysterskiy klass: ucheb. posobie [A Class of Accompaniment]: educational supply. Moscow: Academia Press, 2002. 192 p.
6. *Luzum N.* Kontsertmeyster v kamerno-vokal'nom ispolnitel'stve [Accompanist in Chamber-Vocal Performing]. Kontsertmeyster: prizvanie i professiya: sb. nauch.-metod. st. [Accompanist: A Mission and a Profession]: collected research-methodical articles. Nizhniy Novgorod: Nizhniy Novgorod State M. Glinka Conservatoire, 2000. P. 5–33.
7. *Morozov V.* Tayny vokal'noy rechi [Secrets of Vocal Speech]. Leningrad: Nauka Press, 1967. 204 p.
8. *Mur Dzh.* Pevets i akkompaniator: Vospominaniya i razmyshleniya o muzyke [Singer and Accompanist: Memories and Reflections on Music]. Moscow: Raduga Press, 1987. 432 p.
9. *Neuhaus G.* Ob iskusstve fortepiannoy igry [On the Art of Piano Playing]. Moscow: Muzyka Press, 1988. 240 p.
10. *Ponomaryova E.* O nekotorykh aspektakh raboty kontsertmeystera [On Some Aspects of an Accompanist's Work]. Kamernyy ansambl' i kontsertmeysterskaya podgotovka [Chamber Ensemble and Accompaniment Training]: methodic notes. Rostov-on-Don: Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire, 2013. P. 5–17.
11. *Potapova E.* Zvukoizvlechenie i intonirovanie v proizvedeniyakh kantilennogo kharaktera [Phonation and Intoning in the Cantilena Works]. URL: [http:// festival.1september.ru/articles/612531](http://festival.1september.ru/articles/612531).
12. *Smirnov M.* Ot sostavitelya [From the Compiler]. O rabote kontsertmeystera [On the Accompanist's Work]. Moscow: Muzyka Press, 1974. P. 3–8.
13. Tvorcheskie portrety kompozitorov [Creative Portraits of Composers]: popular reference book. Moscow: Muzyka Press, 1990. 448 p.
14. *Shenderovich E.* V kontsertmeysterskom klasse: Razmyshleniya pedagoga [At the Class of Accompaniment: A Teacher's Reflections]. Moscow: Muzyka Press, 1996. 208 p.
15. Entsiklopedicheskiy slovar'–2009 [Encyclopaedia–2009]. URL: <http://dic.academic.ru>.

•—————• **СОВЕТЫ НАЧИНАЮЩИМ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРАМ** —————•
(СПЕЦИФИКА РАБОТЫ В ВОКАЛЬНОМ КЛАССЕ)

Статья посвящена секретам мастерства концертмейстера вокального класса, передаваемым из поколения в поколение, от признанных мастеров – молодым пианистам. Автором подробно характеризуется роль концертмейстера в процессе репетиционной работы и концертного выступления певца, рассматриваются важнейшие профессиональные качества акомпаниатора – узкоспециальные и общепрофессиональные компетенции, а также технологические приёмы, способствующие его совершенствованию.

В статье приведены рекомендации, адресованные студентам, которые постигают основополагающие принципы данной профессии, а также преподавателям концертмейстерского класса, заинтересованным в сохранении и передаче лучших традиций отечественной школы аккомпанемента.

Ключевые слова: концертмейстер, аккомпанемент, вокальный класс, репетиционная работа в классе, концертно-сценическое воплощение, культура ансамблевого музицирования.

•—————• **ADVICES FOR BEGINNERS-ACCOMPANISTS** —————•
(SPECIFIC CHARACTER OF WORK IN THE VOCAL CLASS)

The article is devoted to the secrets of mastery of vocal class accompanist that are passed from generation to generation, from the recognized masters to young pianists. The author characterizes in detail the accompanist's role in the process of rehearsal work and concert performance of a singer. The most important professional qualities of an accompanist are examined – his strictly specialized and universally professional competences, such techno-

logical modes which favour his perfection. Some recommendations are addressed to students that comprehend the fundamental principles of the profession and teachers of the class of accompaniment interested in preserving and passing on the best traditions of the national accompaniment school.

Key words: accompanist, accompaniment, vocal class, rehearsal work in a class, concert-stage realization, culture of ensemble playing.

Пономарёва Елена Ивановна

доцент кафедры камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки
Ростовская государственная консерватория им С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: ponomareva20878@mail.ru

Ponomaryova Elena I.

Associate Professor of the Department of Chamber ensemble and accompaniment training
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: ponomareva20878@mail.ru

