

М.В.Шершакова

**Формирование концертмейстерских навыков
в процессе профессиональной подготовки специалиста
музыкального образования**

Учебное пособие

ББК 85. 31

Ш 50

Печатается по решению Учёного совета ЧГИКИ

**Формирование концертмейстерских навыков
в процессе профессиональной подготовки специалиста
музыкального образования**

Автор:

канд. пед. наук, старший преподаватель кафедры
истории искусств и фортепиано ЧГИКИ – **Шершакова М.В.**

Рецензенты:

канд. пед. наук, доцент кафедры фортепиано ГОУ ВПО
«ЧГПУ им. И.Я. Яковлева» Т.В. Давыдова;
доцент кафедры истории искусств и фортепиано ГОУ ВПО
«Чувашский государственный институт культуры и искусств», заслуженная артистка ЧР
А.Л. Суринова.

Чебоксары, ЧГИКИ, 2009.

© Шершакова М.В., 2009
© ГОУ «Чувашский государственный
институт культуры и искусств», 2009

ОТ АВТОРА

Деятельность концертмейстера занимает важное место в жизни современного общества. Хороший концертмейстер необходим как на концертных площадках, так и в учебных заведениях, в профессиональных музыкальных организациях и домах культуры. Практически ни одно событие культурной жизни не обходится без участия концертмейстера. Это обстоятельство указывает на востребованность данной профессии в обществе и, следовательно, на значимость профессиональной подготовки грамотных, владеющих необходимыми умениями и навыками концертмейстеров.

Концертмейстерские навыки необходимы музыканту любой специальности в силу их большой значимости в сфере музыкального исполнительства. Известно, что музыкант, овладевающий умением аккомпанирования, приобретает и развивает такие важнейшие профессиональные качества как тонкий музыкальный слух и чувство ансамбля. Обучение концертмейстерским навыкам способствует расширению музыкального кругозора, приобретению навыков чтения с листа, дирижирования, интерпретации музыки и многих других. Поэтому в учебных планах дисциплины «Фортепиано» для всех музыкантов-исполнителей содержатся указания на необходимость развития навыков аккомпанирования, навыков, основанных на умении соотносить звучание партии аккомпанемента с партией солиста.

Деятельность концертмейстера, как известно, многопланова, в силу чего имеет свою специфику в разных видах ансамблевого исполнительства. Концертмейстер работает с вокалистами, инструменталистами (где аккомпанемент к струнным, духовым и ударным инструментам имеет свои особенности), с хором, оркестром, а также в классе хореографии.

Названные сферы деятельности концертмейстера предъявляют к нему особые требования, обусловленные особенностями искусства аккомпанемента в каждой из них. В нашем пособии мы ограничиваемся областью вокальной музыки, поскольку работа над произведениями, имеющими поэтический текст – романсами, песнями, - в большей степени способствуют раскрытию композиторского замысла, пониманию стоящих перед исполнителями задач.

Автор, работая над пособием, адресовал его в первую очередь студентам-непианистам, обучающимся на кафедрах хорового дирижирования, вокального и инструментального искусства, тем музыкантам-исполнителям, которые знакомы с концертмейстерской деятельностью поверхностно либо не соприкасались с ней вовсе. В то же время данное пособие может, на наш взгляд, быть полезным и для пианистов, целенаправленно овладевающих искусством аккомпанемента в процессе профессиональной подготовки по специальности: студентам музыкальных вузов, учащимся средних специальных музыкальных учебных заведений, всем, кто в процессе профессиональной подготовки изучает дисциплину «Фортепиано» и в её рамках обучается искусству аккомпанемента.

В области вокальной музыки выделяют следующие типы аккомпанемента. Это:

- гармоническая поддержка;
- чередование баса и аккорда;
- аккордовая пульсация;
- гармоническая фигурация;
- аккомпанемент смешанного типа;
- аккомпанемент дублирует вокальную партию;
- аккомпанемент содержит небольшие отклонения от вокальной партии;
- аккомпанемент включает отдельные звуки вокальной партии;
- мелодия вокальной партии не входит в аккомпанемент [7].

В пособии каждый тип аккомпанемента представлен несколькими произведениями вокальной музыки, написанными в разные эпохи и в различных стилевых направлениях. Это романсы и песни русских, зарубежных, чувашских композиторов, произведения народной музыки. Овладение каждым типом аккомпанемента в отдельности в дальнейшем

позволит перейти к разучиванию более сложных произведений - как по сочетанию в них различных типов сопровождения, так и по музыкальным формам и жанрам.

Работа над овладением тем или иным навыком аккомпанирования в произведении предполагает и решение задач интерпретации, связанных с определением стиля, жанра, правильного использования средств музыкальной выразительности в раскрытии музыкального образа. Более того, именно главная идея в содержании сочинения является определяющим фактором в выборе композитором того или иного типа сопровождения. Поэтому каждое произведение, представленное в пособии, предваряется исполнительскими комментариями, помогающими понять идейно-эмоциональную сущность музыки и её связь с типом аккомпанемента.

Таким образом, **целью** пособия является формирование концертмейстерских навыков, связанных с умением аккомпанировать солисту, создавать для него гармоническую и ритмическую опору партией сопровождения (более узкая цель) и умением соотносить звучание своей партии с другой, то есть с умением играть в ансамбле (более широкая цель). **Задачи** пособия можно определить, как:

- раскрытие особенностей различных типов аккомпанемента;
- практическое овладение каждым из них;
- развитие умений грамотного применения полученных навыков в интерпретации вокальной музыки.

I раздел – введение, во II даны методические рекомендации к работе концертмейстера над произведениями вокальной музыки с учётом встречающихся исполнительских задач и трудностей; в III и IV разделах содержатся краткие сведения об авторах музыки и терминологический словарь, в V – указана рекомендуемая литература.

I. ВВЕДЕНИЕ

Особенность концертмейстерской деятельности состоит в её многомерности, обусловленной необходимостью решения различных творческих задач, возникающих в музыкальном исполнительстве. Многомерность рассматриваемой деятельности предопределена той ролью, которая возлагается на концертмейстера в процессе исполнения аккомпанирующей партии в произведениях ансамблевой музыки (аккомпанемент, как известно, представляет собой музыкальное сопровождение, дополняющее главную мелодию, служащее гармонической и ритмической опорой солисту и углубляющее художественное содержание произведения).

Эта роль очень значительна, поскольку на концертмейстере лежит ответственность за целостность звучания ансамбля, целостность, представляющую собой единство всех компонентов исполнения музыкального произведения. Данное единство обуславливает соответствие интерпретации музыки замыслу композитора, её идейно-эмоциональному содержанию. К таким компонентам, как известно, относят стиль и жанр исполняемой музыки, особенности музыкальной драматургии, темповые и ритмические характеристики музыкального образа, эмоциональную окраску исполнения и другие составляющие.

Безусловно, как и всякая деятельность, концертмейстерская имеет свою структуру, представляющую собой комплекс определённых знаний и умений. Успешность деятельности концертмейстера зависит от множества слагаемых: наличия развитых музыкальных способностей, знания основ теории концертмейстерства и умений применять эти знания на практике, широкого общего и музыкального кругозора, сформированности навыков аккомпанирования, умений интерпретировать музыку, наличия определённого мировоззрения и волевых качеств и др.

Понятие концертмейстер многозначно. Известно, что концертмейстер – это первый скрипач оркестра, проверяющий правильную настройку всех инструментов оркестра. Концертмейстером является также музыкант, возглавляющий каждую из групп струнных инструментов оперного или симфонического оркестра. Третье значение понятия концертмейстер - пианист либо баянист, помогающий исполнителям разучивать партии и аккомпанирующий им в концертах [7]. Мы рассмотрим деятельность концертмейстера в последнем значении этого слова.

РОЛЬ И ФУНКЦИИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В АНСАМБЛЕ

Поскольку именно полифункциональность обуславливает сложность концертмейстерской деятельности, остановимся на роли и функциях концертмейстера в ансамбле. О роли концертмейстера можно говорить в нескольких аспектах, каждый из которых отражает выполняемые в процессе подготовительного этапа работы и концертного исполнения функции.

Во время репетиционного периода, когда происходит разучивание произведения с солистом (певцом, инструменталистом), концертмейстер выступает в роли интерпретатора, толкователя музыки. Необходимо отметить, что задачи концертмейстера во многом зависят от уровня мастерства солиста-исполнителя. И даже работая с опытным мастером, имеющим своё видение трактовки сочинения, концертмейстер уточняет план интерпретации – идейно-эмоциональное содержание музыкального образа, развитие, кульминацию, коду и другие драматургически важные моменты произведения. В данном случае мы говорим о *дирижёрской функции* концертмейстера.

Дирижёрская функция проявляется и в нахождении правильного темпо-ритма исполняемой музыки. Это важнейшая задача интерпретации, так как хорошо известно, что темп музыки определяет её характер, внутреннее движение – пульсацию. Очевидно, что от темпа, задаваемого в начале произведения аккомпаниатором, зависит соответствие исполнения замыслу композитора, эмоционально-образному содержанию музыки.

Что касается работы с неопытным исполнителем, в данном случае задачи концертмейстера имеют более широкий спектр. Он должен более подробно остановиться на общем замысле сочинения, помочь вникнуть в эпоху его создания, охарактеризовать художественный образ, одним словом, сделать произведение доступным для понимания солистом. В процессе такой работы постепенно вызревает план интерпретации, его ключевые моменты. Как мы видим, здесь концертмейстер в большей степени выступает в *роли педагога*, помощника исполнителя сольной партии.

Необходимо подчеркнуть и такую важную функцию в концертмейстерской деятельности как *организаторская*. Аккомпаниатор организует как сам исполнительский процесс, так и корректирует самостоятельную работу – свою и солиста. В репетиционный период он выявляет недостатки в исполнении и намечает этапы работы по их устранению.

Дирижёрская функция концертмейстера тесно связана с его задачами *интерпретатора* музыки. Проблема интерпретации, как упоминалось выше, предполагает знание эпохи создания произведения, жанровых и стилевых особенностей исполняемой музыки, творчества композитора и др. Сказанное свидетельствует о важности наличия у него широкого музыкального и общего кругозора, большого объёма знаний и сформированной исполнительской культуры.

Важно отметить, что в процессе создания плана интерпретации концертмейстер должен не забывать о следующих особенностях исполнения аккомпанемента к вокальным, инструментальным сочинениям. Одной из них, не всегда осознаваемой неопытными концертмейстерами в должной степени, является необходимость восприятия ансамблевой музыки в совокупности всех нотных строк партитуры музыкального произведения, то есть умения слышать их в одновременном звучании. Отсутствие данного умения впоследствии сказывается на качестве концертного исполнения. Нередко имеет место ситуация, когда аккомпанемент звучит вне связи с партией солиста. В данном случае мы имеем в виду не ритмическое несовпадение двух партий, а несовпадение динамическое, эмоциональное, образное, тембровое – несовпадение, основанное на разновременности в ощущениях движения музыкальной мысли. На теоретическом уровне подготовки музыканты знают о необходимости сосредоточенности внимания на всей трёх - (или более) строчной партитуре произведения. На практике мы часто вынуждены констатировать отсутствие гармоничной целостности звучания ансамбля солиста и аккомпаниатора, когда партия аккомпанемента «существует» как бы сама по себе. В связи с этим можно обозначить одно из основополагающих требований к концертмейстеру на начальном этапе работы над произведением – стремление услышать внутренним слухом всю многоголосную партитуру музыкального произведения. Это требование обуславливает собой все последующие, как логическим образом вытекающие из него.

Известно, что аккомпанемент в музыке может иметь несколько значений – подчинённое, равное и ведущее. Например, в таких с драматургической точки зрения важных частях произведения как вступление и заключение, безусловна ведущая роль аккомпанемента. В процессе же развития музыкального образа аккомпанемент может выходить на первый план, быть на равных с партией солиста, а также выступать в качестве сопровождения. Исходя из сказанного, мы приходим к выводу о необходимости определения концертмейстером роли аккомпанемента в каждый конкретный момент времени. Из определения того, какова она – ведущая, подчинённая или равная, – зависит и выбор динамического соотношения в звучании средств музыкальной выразительности (мелодии, баса, гармонических фигураций и т.д.).

Рассмотрим роль аккомпанемента в наиболее значимых частях музыкальной формы. Мы знаем, что на инструментальное вступление возлагается следующая основная задача – это всегда идейно и эмоционально-выразительная, определяющая содержание произведения музыкальная мысль, что предполагает подготовку слушателя к восприятию последующего за вступлением музыкального развития. При этом важно отметить, что вступление может быть выражено композитором даже одним звуком или аккордом, однако оно сохраняет и в этом случае свою, обозначенную выше, драматургическую функцию. Концертмейстер, исполняя вступление, помогает солисту сосредоточиться,

настроиться на нужную эмоциональную волну, что, безусловно, очень важно для реализации всего исполнительского плана.

Заключение – это результат музыкального развития всего сочинения. В партии аккомпанемента звучит своего рода обобщение тех «событий», которые имели место в процессе развёртывания музыкальной формы произведения. Поэтому здесь также на первый план выходит сольное, ярко эмоциональное исполнение концертмейстера.

Как подчёркивалось выше, сопровождая солиста, аккомпаниатор должен точно знать каково значение партии сопровождения в каждый момент звучания музыки. Определение значения аккомпанемента влияет на выбор звучания в соотношении средств музыкальной выразительности в процессе исполнения. При этом необходимо соотносить динамические параметры партии сопровождения и партии солиста с точки зрения его тесситурного положения – как известно, аккомпанемент, расположенный в нотном тексте в тесситуре солиста, то есть совпадающий с ней по высотным характеристикам звука, требует ослабления его звучания в совместном исполнении.

В моменты музыкального развития роль сопровождения достаточно определённа – оно выступает как помощник солиста в достижении драматургически важных целей. К ним относят эмоциональные подъёмы и спады, кульминацию, коду и т. д. Аккомпаниатор в некоторых моментах ведёт за собой солиста, наполняет содержание эмоциональностью и выразительностью, помогает более яркому выражению музыкального образа. Когда же в партии солиста мы наблюдаем ведущее значение, концертмейстер должен его поддерживать с точки зрения развития драматургии музыкальной формы, то есть соответствовать средствами музыкальной выразительности данному конкретному моменту. Мы обращаем особое внимание на функции сопровождения в процессе аккомпанирования в связи с тем, что в практике ансамблевого исполнительства нередко происходит несовпадение эмоциональных партитур солиста и концертмейстера. В этом случае как раз и даёт себя знать обозначенное нами выше отсутствие умения слышать целостность партитуры (всех линий музыкальной фактуры) произведения.

Аккомпаниатор должен создавать единое целое в общем звучании партий солиста и сопровождения, учитывая при этом значение и функции аккомпанемента в исполняемой музыке, а также характеристику сольной партии с точки зрения динамики, тембра, тесситур, агогики. Эта целостность включает драматургически точное исполнение вступления и заключения произведения, полное соответствие аккомпанемента партии солиста в выражении идейно-эмоционального содержания музыки, выверенное использование всех средств музыкальной выразительности в совместном звучании с сольной партией.

Итак, подводя итог сказанному, повторим, что существует ряд необходимых умений и знаний, которыми должен владеть концертмейстер для успешной самореализации в своей профессиональной деятельности. Среди основных можно назвать:

- глубокие познания в области музыкального искусства и наличие широкого общего кругозора;
- знание теоретических и практических основ концертмейстерской деятельности;
- профессиональное владение инструментом;
- знание основ профессиональных требований к музыкантам разных специальностей (дирижёрам, инструменталистам, вокалистам) и др.

II. МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ И КОММЕНТАРИИ К ИСПОЛНЕНИЮ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

1. ГАРМОНИЧЕСКАЯ ПОДДЕРЖКА

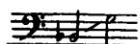
В былине «О Вольге и Микуле» в обработке Н.А. Римского-Корсакова в аккомпанементе равномерное движение гармонических аккордов поддерживает мелодию вокальной партии. Звучание аккомпанемента напоминает тихий перебор гуслей, которые использовали при исполнении былин древнерусские сказители. Задача концертмейстера – поддерживать мягкими аккордами сопровождения неторопливый рассказ солиста о событиях давно минувших дней. Вид аккомпанемента – гармоническая поддержка, – оправдывает своё название.

Аккорды следует играть тихо, выстраивая их динамику в тесном соотношении с мелодической линией. Басы брать глубже, чем аккорды в правой руке, но следить при этом за соответствием тембровой окраски всей фактуры сопровождения звуковой палитре вокального голоса. Темп произведения умеренный. Он должен соответствовать повествовательному, эпическому характеру музыки. Следует выполнять фразировку, совпадающую со строками поэтического текста.

Необходимо подчеркнуть важную особенность всей фактуры произведения – вокальная партия, исполняемая низким мужским голосом, находится в более низкой tessiture, чем аккорды сопровождения в правой руке. Поэтому партия правой руки не должна заглушать вокалиста, её следует выстраивать в виде звучащего фона по отношению к нему и к линии баса. Октавы следует брать глубоким, мягким звуком, без резкости и стука в соответствии с фразировкой. Повествовательность содержания накладывает отпечаток на характер мелодии, которой присуща поступенность движения и отсутствие кульминаций.

О ВОЛЬГЕ И МИКУЛЕ

Былина



Слова народные

Обработка Н. Римского-Корсакова
(1844–1908)

Moderato ma non troppo

Голос

Жил Свято-слав де-вя-но-сто лет, жил Свято-слав да пе-ре-

Ф-п.

ста-вил-ся, оста-ва-лось от не-го ча-до ми-ло-е, мо-лодой Вольга Свято-

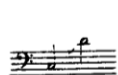
сла-во-вич. Стал Воль-га ён ро-стет, ма-те-реть, по-хо-те-ло-ся Вольги мно-го

муд - ро - стей: шу-кой- ры- бо-ю ходить ё-му во си- нях мо- рях, пти-цей-

росо meno mosso

-со- колом летать Вольги под о-бо-ло-ки, ры-ска-ти вол-ком во чи-стых по-лях.

Романс П. Корнелиуса «Напоминание» имеет аналогичный предыдущему аккомпанемент, который в данном случае помогает созданию настроения философского осмысления жизни. Очень медленный темп, нисходящие интонации в пунктирном ритме в партии солиста создают настроение, напоминающее нам о конечности жизни, о том, что человек, как «плюща листок», когда-то свой «окончит путь». Лишь в одном месте в аккомпанементе появляется «f» - после слов «как ни взгляну на тот листок», - здесь чувство прорывается наружу, а далее снова «pp». Возвращается эмоциональная уравновешенность, философский взгляд на жизнь. Для концертмейстера в данном романсе очень важно почувствовать эмоциональную сущность музыки для правильного использования средств музыкальной выразительности. Стаккато под лигой в четвертных не должно звучать облегчённо, в них важно ощущение поступи, шагов; обязательно выполнение цезур между двутактами в сопровождении. В линии баса нисходящие секундовые интонации следует слегка подчеркнуть тембровой окраской, педаль брать на каждый аккорд. Как мы видим, в романсе «Напоминание» сопровождение по типу гармонической поддержки помогает выразить содержание текста.



НАПОМИНАНИЕ

ANGEDENKEN

Слова ***

Русский текст, В. Вишняка

Sehr langsam [Очень медленно]

П. КОРНЕЛИУС
P. CORNELIUS
(1824-1874)

У ти-хих скал, есть у-го-лок, я там со-рвал плюща ли-
Von stillem Ort, von kühler Statt nahm ich mit fort ein E-fen-

-ток, и я в пле-ну печальных строк, как ни взгля-
-blatt. Ein Re-qui-em tönt leis und matt, so oft ich

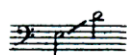
- ну на тот лис - ток. О - кон - чу путь,
 nehm' zur Hand das Blatt. Wenn al - ler Schmerz

на - ста - нет срок, по - крой мне грудь, плю - ща лис - ток!
 ge - en - det hat, legt mir aufs Herz das E - feu - blatt!

В русской народной песне «Ах ты, ноченька» перед концертмейстером стоит две задачи – умение исполнять аккорды певуче, образуя единое звучание с солистом; вторая задача состоит в выстраивании драматургии всего произведения в целом. Аккорды требуют выразительного исполнения как верхнего, так и басового голосов при соотношении всей звучащей аккордовой фактуры с партией солиста. Что касается второй задачи – она связана с необходимостью создания песни как единого целого, с развитием главной мысли произведения. Концертмейстер должен выстроить песню с точки зрения смыслового содержания текста – в эмоциональном состоянии печали, тоски найти разные нюансы, сделать развитие и кульминацию, которая приходится на последний куплет песни. Кульминация здесь не динамическая, а эмоциональная, что требует концентрации внимания на содержании текста и выбора для его воплощения необходимых исполнительских средств – аккомпанемент исполняется в разных градациях «р», используются средства агогики.

АХ ТЫ НОЧЕНЬКА...

Русская народная песня



Обработка Ал. Александрова

Andante

1. Ах ты но - чень - ка, ноч - ка тем - на - я, ноч - ка (да)

тем - на - я, да ночь о - сен - ня - я. -и.

ten. ten. ten.

8-1

- | | |
|--|--|
| 2. Что ж ты, ноченька,
Притуманилась,
Что ж, осенняя,
Принахмурилась? | 5. Али нет у тебя
Отца-матери,
Али нет у тебя
Друга милого? |
| 3. Али нет у тебя
Ясна месяца,
Али нет у тебя
Ярких звездочек? | 6. Как же мне, девице,
Не туманиться,
Как же мне, красной,
Не печалиться? |
| 4. Что же ты, девица,
Притуманилась,
Что же ты, красная,
Припечалилась? | 7. Нет ни батюшки,
Нет ни матушки,
Только есть у меня
Мил сердечный друг, |
| 8. Да и тот со мной
Не в ладу живет,
Не в ладу живет,
Не в согласии. | |

Гармоническая поддержка в песне М. Глинки «Не щебечи, соловейку...» не представляет особых технических трудностей. Однако в звуковом отношении этот аккомпанемент не должен быть простым набором аккордов. Главное – нахождение такой звуковой палитры, окраски звука, которая смогла бы передать меланхолию, грусть, задушевность этой песни. Мягкость в исполнении аккордов, пиано в динамике, точная фразировка, одновременность во взятии дыхания, единое целое с солистом в передаче эмоционального состояния произведения – вот главные задачи, стоящие перед концертмейстером в работе над этим аккомпанементом.

НЕ ШЕБЕЧИ, СОЛОВЕЙКУ...



Слова В. ЗАВИЛЫ

М. ГЛИНКА

Andantino lamentabile *p*

1. Не ще-бе-чи, со-ловей-ку, під вікном близень-ко,

p p

не ще-бе-чи, ма-лю-сень-кий, на зо-рі ра-нень-ко, не ще-бе-чи, ма-лю-сень-кий,

на зо-рі ра-нень-ко.

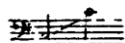
2. Як засвищеш голосніше,
А далі тихенько –
Аж у душі похолоне,
Аж замре серденько.
3. Твоя пісня дуже гарна,
Ти гарно співаєш,
Ти щасливий: спарувався
І гніздечко маєш.
4. А я – бідний, безталанний
Без пари, без хати.
Не судилось мені в світі
Весело співати.

2. ЧЕРЕДОВАНИЕ БАСА И АККОРДА

Песня А. Даргомыжского «Не судите, люди добрые...» написана в форме периода, состоящего из двух предложений. Простая лаконичная форма, небольшие куплеты в то же время не свидетельствуют о лёгкости исполнительского решения в этом произведении. Чередующиеся басы и аккорды иногда способствуют неверному исполнению аккомпанемента, когда басы в левой руке и аккорды в правой играют одинаковым движением рук и, соответственно, одинаковым звуком. Правильное исполнение должно исходить из фразировки левой руки, где важно слышать интонационное движение мелодии октав, несмотря на наличие пауз. Аккорды должны звучать тихо, создавая гармонический фон. Эмоциональное состояние, передаваемое этой музыкой, должно соответствовать настроению текста, которое наиболее точно выражено словами «не понять вам...злой тоски моей», «сердце ноет, ноет день и ночь...».

НЕ СУДИТЕ, ЛЮДИ ДОБРЫЕ...

Песня



Слова А. ТИМОФЕЕВА

А. Даргомыжский

(1813 - 1869)

Moderato

1. Не су-ди-те, люди добры-е, бес-та-лан-ну-ю го-ло-вуш-ку.

Не бра-ни-те ме-ня, молод-ца, за то-ску мою-кру-чи-нуш-ку.

2. Не понять вам, люди добрые,
Злой тоски моей, кручинушки,
Не любовь сгубила молодца,
Не разлука, не навет людской!

3. Сердце ноет, ноет день и ночь,
Ждет чего, само не ведает;
Так бы все в слезах и таяло,
Так бы все в слезах и вылилось!

Как пример типа аккомпанемента на чередование баса и аккорда можно рассмотреть романс А. Абаза «Утро туманное». В русском романсе на стихи И. Тургенева представлен ярко выраженный тип гитарного сопровождения: бас и два аккорда. Мы видим как композитор очень лаконичными выразительными средствами передаёт образы воспоминаний, всего того, что осталось в прошлом, но очень дорого сердцу: «...тихого голоса звуки любимые».

Романс написан в форме простого периода, в сопровождении — чередование несложных гармонических последовательностей; мелодическая линия не отличается сложным интонационным развитием. Однако этот, на первый взгляд, простой характер изложения очень выразителен и способен глубоко трогать слушателей. Именно благодаря простой форме, гитарному аккомпанементу, мелодии, строящейся на основных ступенях лада, наше внимание в большей степени приковано к тексту, к тем выразительным поэтическим строкам, которые передают эмоциональное состояние героя. Исходя из вышесказанного, можно определить исполнительские задачи концертмейстера в этом романсе. Роль аккомпанемента заключается в несложной гармонической поддержке солиста — он должен звучать скромно и деликатно. Вступление представляет собой как бы «перебор» струн гитары, как своего рода тональная настройка певца (звучание «р»). Функция басов заключается в ритмической и гармонической поддержке партии солиста.

Аккорды следует играть тихо и мягко, фразировку выполнять в точном ансамбле с певцом с точки зрения дыхания и динамики. Заключение полностью повторяет вступление, но исполняется немного иначе — с налётом философской грусти.

УТРО ТУМАННОЕ...

Слова И. ТУРГЕНЕВА

А. АБАЗА
(1845-1915)

Медленно и выразительно

p

1. Ут-ро ту-ман-но-е, ут-ро се-до-е, ни-вы пе-
 2. Вспом-нишь о-биль-ны-е, страст-ны-е ре-чи, взгля-ды, так

mf

-чаль-ны-е, сне-гом по-кры-ты-е... Не-хо-тя вспом-нишь и
 жад-но и неж-но*) ло-ви-мы-е... Пер-ва-я встре-ча, по-

p *pp*

вре-мя бы-ло-е, вспом-нишь и ли-ца, дав-но по-за-
 след-ня-я встре-ча,**) ти-хо-го го-ло-са зву-ки лю-

p *pp*

-бы-ты-е, вспом-нишь и ли-ца, дав-но по-за-бы-ты-е.
 -би-мы-е, ти-хо-го го-ло-са зву-ки лю-би-мы-е.



3. Вспомнишь разлуку с улыбакою странной,
Многое вспомнишь давно позабытое *,
Слушая говор ** колес непрерывный,
Глядя задумчиво в небо широкое.

В серенаде Г. Максимова представлен аналогичный тип аккомпанемента. Жанр серенады традиционно связан с гитарным сопровождением. Это произведение – не исключение. Аккомпанемент напоминает нам игру гитары чередованием баса и аккордов, ритмической группировкой «восьмая – две шестнадцатые», синкопированным ритмом, гитарными переборами (шестнадцатые в правой руке). Поэтому концертмейстер должен исполнять этот аккомпанемент очень аккуратно в динамическом плане, подчёркивать мелодию басового голоса чуть более ярким тембром, фразировать свою партию в слаженном ансамбле с певцом. Вступление следует играть ярко и призывно, затем аккомпанемент полностью уходит на второй план. В дальнейшем мы видим, что в партии сопровождения нет выразительных мелодических ходов, она везде функционально находится на втором плане.

СЕРЕНАДА

«Юратупа мыскара» музыкăлла комедирен

Сăвви Ю. Сементерён

Кĕвви Г. Максимовăн

Moderato

тав- ра- на кѣ- мѣл ҫу- тӑ са

пӑть. Хӑ- вӑрт- рах, сав- нӑ ту- сӑм, тух-

сам, ман ҫи- не, ман ҫи- не

у- йӑх- е- вӗр пӑх- сам,

ту- сӑм, тух- сам, ту- сӑм, тух-

1.,2. 3.

сам. сам, ту- сѣм, тух-

сам, ту- сѣм, тух- сам.

Түпене кѣмѣл уйѣх тухать,
 Таврана кѣмѣл сүтѣ сапаты.
 Хѣвѣртрах, савнѣ тусѣм, тухсам,
 Ман сине уйѣх евѣр пѣхсам,
 Тусѣм, тухсам.

Улѣхра шѣнкѣрти шыв юхаты,
 Сѣранри чечекпе каласаты.
 Хѣвѣртрах, савнѣ тусѣм, тухсам,
 Чѣрери сѣмахна каласам,
 Тусѣм, тухсам.

Пахчара сарѣ кайѣк юрлаты,
 Сурхи ырѣ каѣа вѣл мухтаты.
 Хѣвѣртрах, савнѣ тусѣм, тухсам,
 Юрату юррине юрласам,
 Тусѣм, тухсам.

В романсе М. Глинки на стихи А.С. Пушкина «В крови горит огонь желанья» перед нами аккомпанемент вальсового типа, представляющий чередование баса и аккордов. Указание характера и темпа (страстно, оживлённо) помогает понять то эмоциональное состояние, которое хотел передать композитор этой музыкой – радостного, любовного горения, душевного подъёма.

Романс делится на две части, разных по динамике. Первая – яркая, страстная по характеру («f»), вторая – нежная и хрупкая («очень нежно, с ласкою»). Концертмейстер в манере исполнения должен соответствовать характеру каждой части. В первом такте бас и аккорды следует исполнять в обозначенном темпе и настроении, «mf»; концертмейстер настраивает солиста на необходимое эмоциональное состояние. В дальнейшем партия сопровождения должна точно соответствовать вокальной мелодии по фразировке (первая фраза равна восьми тактам, вторая – двенадцати), что предполагает интонационную выразительность басового голоса. В динамическом плане важно выполнять обозначения композитора: у концертмейстера «mf», у певца «f». Басы исполняются «non legato» до 15 такта, где появляется лига, требующая певучести в их мелодической линии. В небольшом проигрыше у фортепиано важно соблюдать все обозначения штрихов и динамики – сначала мелодия в верхнем голосе «f», легато, затем повторяется в более низком регистре «p», как бы подготавливая нежное звучание второй части. В заключении необходимо услышать и провести как мелодическую линию в правой руке, так и интонационный ход в левой.

В КРОВИ ГОРИТ ОГОНЬ ЖЕЛАНЬЯ



Стихи А. ПУШКИНА

Музыка М. ГЛИНКИ

Allegretto passionato

В кро - ви го - рит о - гонь же - ла - нья,

ду - ша то - бой у - язв - ле - на, лоб - зай ме - ня: тво -

C7/G Fm Ddim Ab/Eb Eb7 Ab

- и лоб - за - ня мне сла-ще мир - ра и ви - на,

Abm Bb7 Eb7 Ab Abm Bb

сла-ще мир - ра и ви - на.

Eb7 Ab Db Dbm Ab/Eb Eb7 Ab

p

Edim/Ab *p dolcissimo con tenerezza ten.* Ab C7 Fm

Скло - нись ко мне гла - во - ю неж - ной, и да по - чи - ю

Bb7 Eb Ab Edim/Ab C7/G Fm

без - мя - теж - ный, по - ка дох - нёт ве - сё - лый день

и дви-жет - ся ноч - на - я тень, ноч -

- на - я тень.

и дви-жет - ся ноч - на - я тень, ноч -

- на - я тень.

и дви-жет - ся ноч - на - я тень, ноч -

- на - я тень.

В романсе Г. Хирбю «Пёрле пуласчё» («Хочу быть всегда с тобой») музыка лирического характера передаёт переживания влюблённого человека, в мыслях которого постоянно присутствует образ возлюбленной. Темп «Вăхатлă», «Умеренно». Мелодия романса отличается выразительными интонационными ходами, простотой и искренностью. Аккомпанемент должен соответствовать характеру мелодии всеми средствами выразительности – звуком, динамикой, фразировкой.

Во вступлении важно подчеркнуть как мелодию, проходящую в верхнем голосе аккордов, так и басовую линию. В ансамбле с вокалистом задачей концертмейстера является соответствие эмоциональной стороне исполнения певца, что требует не только точного следования динамическим указаниям автора, но и характеру движения музыки. Нижний голос в каждой из фраз исполняется интонационно выразительно, аккорды в правой руке не следует акцентировать, а лишь создавать мягким звучанием гармонический фон музыкальной ткани.

ПЁРЛЕ ПУЛАСЧЁ

Савви Ю. Скворцовън

Кёвви Г. Хирбюн

Вăхатлă

mf

Шу-хăш-ра та, ё-мёт-ре те сан сă-ну ту-хатъ у-

cresc.

ма. Я-ла-нах хё-вел пек э-сё

су- та- та- тѣн чу- нѣ- ма.

я- ла- нах хѣ- вел пск э- сѣ су- та-

1.-3.
та- тѣн чу- нѣ- ма. //



Шухайра та, ёмётре те
 Сан сәну тухать ума.
 Яланах хёвел пек эсё
 Сутататан чунәма.
 Яланах хёвел пек эсё
 Сутататан чунәма.

Эс ман пурнаҗам, кун-сулам,
 Санпа җеҗ тәнче хитре.
 Кәкәрта җунать вут-сулам,
 Чәрәнми сикет чёре.
 Кәкәрта җунать вут-сулам,
 Чәрәнми сикет чёре.

Эп аҗта кәна пулсан та,
 Эсё манан асәмрах.
 Куҗ уҗсан та, куҗ уҗсан та
 Эп куратәп сан сәннах.
 Куҗ уҗсан та, куҗ уҗсан та
 Эп куратәп сан сәннах.

Ёмёрех пёрге пуласчө
 Пурнаҗра ман санпалан.
 Чёреме таса упрасчө
 Сак юратәва ялан.
 Чёреме таса упрасчө
 Сак юратәва ялан.

3. АККОРДОВАЯ ПУЛЬСАЦИЯ

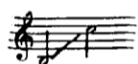
Русские романсы Б. Шереметева и А. Алябьева написаны на одни стихи А.С. Пушкина и оба имеют одинаковое название «Я вас любил». Тип сопровождения в обоих романсах – «Аккордовая пульсация», тем интереснее проанализировать особенности средств выразительности, используемых каждым из авторов.

В романсе Б. Шереметева средства выразительности направлены на передачу того эмоционального состояния, которое есть в стихотворении А. Пушкина. Любовная лирика текста выражается через образ героя, любившего «так искренно, так нежно», и любовь в душе которого ещё «быть может угасла не совсем». Музыка романса передаёт состояние ещё не прошедшей влюблённости и сожаления героя о том, что его возлюбленную вряд ли кто сможет так полюбить, как он: «...как даст вам бог любимой быть другим». Трепетность, взволнованность, которая есть в настроении романса, скрыта за темпом *Andante*, но она передаётся нам через тип сопровождения – аккордовую пульсацию. Концертмейстер должен точно следовать динамическим указаниям автора, которые соответствуют динамике вокальной партии. Появление того или иного нюанса обусловлено смысловым содержанием поэтического текста, что требует большой внимательности и слухового контроля концертмейстера к звучанию мелодии солиста. Партия правой руки по тесситуре совпадает с сольной партией и потому исполняется тише. Аккорды представляют собой пульсирующий, эмоционально наполненный фон, вследствие чего их не следует играть формально. Басы являются ритмической, тембровой

«опорой» партии правой руки и вокалиста, но при этом они должны соответствовать лирическому характеру музыки.

Особого внимания заслуживают вступление и заключение, которые выполняют важную драматургическую функцию. Вступление решает главную задачу – подготавливает вступление солиста. Поэтому необходимо исполнить его так, чтобы солист вступил уверенно, в нужном эмоциональном ключе. Перед нами темп *Andante*, аккорды в «р». Уже здесь чувствуется небольшое волнение: мелодия в ритме «половинная с двумя точками и восьмая», небольшое усиление и ослабление звука, начало – тихо («р»), неуверенно. Хотя вступление и заканчивается на тонике, остаётся ощущение некоторой недосказанности. В заключении концертмейстер «подытоживает» всё «сказанное» ранее. Размер меняется на трёхдольный, движение мелодии как бы ускоряется. В ней появляется новая, ранее не звучавшая тема. Динамика остаётся прежней («р»), но появляются акценты на звуках мелодии, которые как бы усиливают ощущение сожаления о происшедшем.

Я ВАС ЛЮБИЛ...



Слова А. ПУШКИНА

Б. ШЕРЕМЕТЕВ
(1822-1906)

Andante



a tempo



rit. *a tempo*

-чу пе-ча-лить вас ни-чем. Я вас лю-бил без-молв-но, без-на-

-деж-но, то робость-ю, то ревностью то-мим.

p *espressivo*

Я вас лю-бил так ис-крен-но, так неж-но, как дай вам

rit. Для повторения Для окончания

бог лю-би-мой быть дру-гим. // -гим.

А. Алябьев, как и автор предыдущего произведения, в романсе «Я вас любил» использует аккордовую пульсацию в сопровождении для выражения тонкого чувства, душевного переживания, связанного с прошедшей любовью и воспоминаниями о ней. Одной из основных трудностей в работе над аккомпанементом является передача поэтического текста и передаваемого в нём чувства в темпе «Allegretto» (оживлённо).

Уже исполнение вступления представляет определённые трудности. Если не выполнить указание, данное композитором в начале романса – «*fp*», - и делать акцент на сильную долю каждого такта, что часто бывает, музыка может звучать в совершенно другом характере. Вступление должно передавать трепетность и ранимость души, глубокие переживания, свойственные художественному образу этого произведения. Лишь первый звук, как всплеск волнения, следует взять «*fp*», а затем уйти на «*p*». Вся партия аккомпанеента звучит тихо, лишь там, где требует автор, исполнять «*fp*». Такие усиления звука совпадают со смысловыми акцентами в тексте: «...я не хочу печалить вас ничем», «...но пусть она вас больше не тревожит». Четыре такта (17-20 такты) аккомпанемент звучит в чередовании баса, который следует играть интонационно выразительно, и аккордов, негромких по звучанию. В целом этот романс предъявляет к концертмейстеру требование большого мастерства – эмоциональной тонкости и чуткости, профессионального владения средствами музыкальной выразительности.

Я ВАС ЛЮБИЛ...

А. А. АЛЯБЬЕВ

Allegretto

я

fp

вас лю - бил: лю - бовь е - ще, быть мо - жет, в ду -
вас лю - бил без - моль - но, без - на - деж - но, то

p

fp

- ше мо- ей у- гас- ла не со- всем; но пусть о-
ро- бо- стью, то рев- но- стью то- мим; я вас лю-

fp

fp

- на вас боль- ше не тре- во- жит; я не хо-
бил так иск- рен- но, так неж- но, как дай вам

fp

p

- чу пе- ча- лить вас ни- чем. Но пусть о- на вас
бог лю- би- мой быть дру- гим. Я вас лю- бил так

p

боль- ше не тре- во- жит; я не хо- чу пе-
иск- рен- но, так неж- но, как дай вам бог лю-

рассо rall.

- ча- лить вас ни- чем.
- би- мой быть дру- гим.

fp

fp



Аккордовая пульсация в романсе Ф. Шуберта «К музыке» помогает передать особое эмоциональное состояние, которое можно определить как чувство благодарности, восхищения и преклонения перед особым искусством – музыкой. Она способна исцелить от душевных мук в дни печали, при звучании волшебных звуков «уносить мысль в заоблачные дали». Сопровождение отличается ритмической упорядоченностью, мелодия басового голоса расположена по звукам тонического трезвучия, что придаёт характеру музыки строгость и благородство. Партию солиста также характеризует интонационная устойчивость (опора на звуки тонического трезвучия).

Романс написан в куплетной форме. Четвёртая фраза (такт 14) характеризуется мелодическим развитием – движение вверх при усилении звучания к кульминации «ре» первой октавы: «сердцу милый звук». Перед вторым куплетом звучит проигрыш, в котором важно сохранить строгость и стройность звучания при соблюдении всех указаний автора. Во втором куплете кульминация в мелодии также приходится на ключевые слова «тебя благодарю». Заключение должно прозвучать без ритмических отклонений, с чувством благоговения перед величайшим искусством, каким является музыка.

К МУЗЫКЕ

AN DIE MUSIK

Л. Ф. ШОБЕРА
Lied von F. SCHUBERT
Русский текст Н. Райского

Ф. ШУБЕРТ
F. SCHUBERT

Mäßig [Умеренно]

Вес - цен - ный
Du hol - de

дар! Как час - то дни пе - ча - ли ты, ис - це -
Kunst, in wie - viel grauen Sinn den, wo mich des

ля - я боль сердечных мук, у - но - сишь
 Le - benswil der Kreis um - strickt, hast du mein

мысль в за - об - ла - ч - ны - е да - ли, лишь твой заслы - шу
 Herz an wa - ter Lieb'ent - zien - den, hast mich in ei - ne
 cresc.

серд - цуми - лый звук, лишь твой заслы - шу волшеб - ный звук.
 be - re Welt ent - rückt, in ei - ne be - re Welt ent - rückt!

И час - то
 Oft hat ein

внем - ля вздо - хам ар - фы неж - ной. Я, вос - хи -
 Seuf - zer, dei - ner Harf'ent - flos - sen, ein sü - ßer,

- щен - ный, воб - ла - ках па - рю. За э - тот
 hei - li - ger Ak - kord von dir den Him - mel

дар, за э - тот дар бес - цен - ный, о
 beß rer Zei - ten mir er - schlos - sen, du

му - зы - ка, те - бя бла - го да - рю, за э - тот
 hol - de Kunst, ich dan - ke dir da - für, du hol - de

дар бла - го - да - рю!
 Kunst, ich dan - ke dir!

fp

В романсе К. Лёве «Сиянье моря» перед нашим взором встаёт картина моря, поражая своей красотой, величием, необъятностью. Равномерная пульсация аккордов создаёт ощущение непрерывности движения природной морской стихии. Анализ поэтического текста позволяет говорить о его описательно-созерцательном характере, где превозносятся все красоты моря: «и каскады света жадно пьёт волна...», «в изумрудном блеске вдаль бегут валы...». Легато у солиста, вызывающее ощущение скольжения по волнам – мелодия то поднимается, то идёт вниз, - требует от концертмейстера умения исполнять пульсирующие аккорды ровным звуком, без акцентов, мягкой кистью, избегая стука. При этом необходимо слушать мелодическую линию баса, имеющую свой тембр, плотный и глубокий. Важной задачей является поддержка солиста в передаче эмоционального состояния романса – восхищения красотой, торжественным величием, возникающими при созерцании моря в сиянии солнца. Эта картина должна звучать уже в начальных тактах произведения, где концертмейстер подготавливает эмоциональной атмосферой музыки вступление певца («не спеша»). Заключение звучит после «р» у солиста; более естественно его исполнять постепенно ослабляя звук, с каждым аккордом как бы «погружаясь» в пучину волн.

СИЯНЬЕ МОРЯ

MEERESLEUCHTEN



Слова К. ЗИБЕЛЯ
Worte von C. SIEBEL
Русский текст В. Хорват

К. ЛЁВЕ
K. LOEWE
(1796 - 1869)

Andante

1. О, как солн - це лет - ся лу - че -
2. Но ед - ва на зем - лю ти - хий
1. Wie - viel Son - nen - strah - len fie - len
2. Nun in stil - ler Näch - te heil - ger

- зар - ным днем на про-сто ры
сон сой-дет, вновь си-янь е
gol - den schwer, fie - len feu - rig
Fei - er - stund' sprü - hen die se

мо - ря, пла-ме-не - я в нем! И кас-
вста-нет из глу-бо-ких вод. И, не-
glü - hend in das ew' - ge Meer! Und die
Strah - len aus des Mee - res Grund. Leuch - tend

- ка ды све - та жад - но ищет вол-
-ся све-че-нье сквозь по-кро-вы
Wo - ge sog sie tief in sich hin-
roll'n die Wo - gen durch die dunk - le

на, у - но-ся их в безд - ну без кра-ев и
мглы, в и-зум-руд-ном блес-ке вдале-ке ба-
-ab, und die Wo - ge ward ihr wie le - ben - dig
Nacht, win - der - bar durch - glüht sie fun - ken - sprüh - de

дна-
лы.
Grab.
Pracht.

Лирика романса Г. Хирбю «Чечексем» («Цветы») - в исповеди девушки, которая поёт о цветах и сравнивает себя с ними, мечтает стать такой, как они – красивой, приносящей людям радость и счастье. Партия фортепиано основана на ритмически повторяющихся аккордах и мелодической поступи октав в нижнем голосе.

Темп «Ерипен, чёрен», «Медленно, сердечно». Вступление начинается громко («f»), оно звучит как гимн красоте. Диапазон звучания аккомпанемента, охватывающий большую часть клавиатуры – четырёхзвучные аккорды в правой руке и октавы в левой. С момента вступления солиста аккорды сопровождения уходят на второй план и поддерживают его более мягким звуком. Октавы в левой руке следует исполнять певуче, наполненным, бархатным тембром. В заключении мелодия вступления звучит более сердечно и искренно.

ЧЕЧЕКСЕМ

Савви А. Канашан

Кёвви Г. Хирбюн

Ерипен, чёрен

лар- тәр э- сир пәр чи- пер ләп- кә ир: кәп – кә-

рен тәс- ли- сем, кән- кә- вак тәс- ли- сем, шәл кә-

вар пек җун- са тәл- кә- шен хәр- ли- сем...

Шәл кә- вар пек җун- са тәл- кә- шен хәр- ли-



Чечексем, чечексем...
 Килсе лартӑр эсир,
 Килсе лартӑр эсир,
 Пӗр чипер лӑпкӑ ир:
 Кӗп - кӗрен тӗслисем,
 Кӑн - кӑвак тӗслисем,
 Шӗл кӑвар пек ҫунса
 Телкӗшен хӗрлисем...
 Шӗл кӑвар пек ҫунса
 Телкӗшен хӗрлисем...

Чечексем, чечексем...
 Килсе лартӑр эсир,
 Килсе лартӑр эсир,
 Пӗр чипер лӑпкӑ ир.
 Ўснӗ пуль ҫывӑхра
 Ёшнере, ҫаранта, -
 Ҫитеймен-ха типсе
 Ёнчӗ пек сывлӑм та...
 Ҫитеймен-ха типсе
 Ёнчӗпек сывлӑм та...

Чечексем, чечексем...
 Килсе лартӑр эсир,
 Килсе лартӑр эсир,
 Пӗр чипер лӑпкӑ ир.
 Кам хӑварнӑ кӗртсе?
 Пӗлеймерӗм ҫавна.
 Халь ларатӑп пӑхса,
 Ҫунтаратӑр чуна.
 Халь ларатӑп пӑхса,
 Ҫунтаратӑр чуна.

Чечексем, чечексем...
 Килсе лартӑр эсир,
 Килсе лартӑр эсир,
 Пӗр чипер лӑпкӑ ир.
 Емӗрех сирӗн пек
 Ман пуласчӗ таса,
 Пурӑнасчӗ ҫынна
 Ҫута ырлӑх парса!
 Пурӑнасчӗ ҫынна
 Ҫута ырлӑх парса!