

КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКИЙ КЛАСС: ОСОБЕННОСТИ ПРЕПОДАВАНИЯ

*Комиссарова Оксана Юрьевна,
концертмейстер кафедры вокального искусства
Чувашского государственного института культуры и искусств*

АННОТАЦИЯ

В статье рассматриваются теоретические знания дисциплины: зарождения искусства аккомпанемента, создание разнообразных музыкальных форм в зависимости от поэтического текста; исполнительский ансамбль. Всевозможные умения и навыки: транспонирование и чтение с листа.

Ключевые слова: исполнительский ансамбль, транспонирование, чтение с листа.

В концертмейстерском классе происходит знакомство с романсовой и песенной литературой разных эпох, стилей, жанров. Творцы песен и романсов – поэты и композиторы. Они создают произведения, выражающие мысли, чувства и настроения, словом все, что связано с внутренней духовной жизнью человека.

Искусство аккомпанемента зародилось в давние времена вместе с появлением романса. Романс был значительно сложнее, чем песня, звучал он обязательно с аккомпанементом и чаще всего с эстрады.

Речь в романсе велась от лица одного человека, который рассказывал о своих переживаниях или о каком-то случае из жизни. Требовалось создать образ и донести его до слушателя, входя в роль, перевоплощаясь. Возможно ли это без аккомпанемента? Конечно же, нет. Вокальная и фортепианная партии теснейшим образом связаны между собой и обе участвуют в создании музыкального образа.

Композитор выбирает сложные музыкальные формы, исходя из строения и содержания самого стихотворения. Посмотрим, как меняется сопровождение в романсе М. Глинки «Я помню чудное мгновение». Этот романс на слова А. С. Пушкина – «Высшее достижение М. Глинки в области вокальной лирики. Здесь идеально сливаются пленительные стихи и вдохновенная музыка» [1, с. 150].

Стихотворение А. С. Пушкина делится на три раздела: зарождение любви, разлука, счастье новой встречи. В полном соответствии с этим и романс Глинки строится в трехчастной форме. В первой части господствует светлая, спокойная радость, и аккомпанемент соответственно спокойный и безмятежный. Далее в стихах говорится о том, что «бурь порыв мятежный рассеял прежние мечты...», и в романсе мелодия становится напряженной, появляются тревожно пульсирующие аккорды в сопровождении. Тоскливым, даже скорбным становится звучание музыки, когда появляются слова «в глуши, во мраке заточения...», как будто начинается подготовка к возвращению светлого образа. Мелодия медленно, с усилием поднимается вверх «шаг за шагом, словно с тяжелой душевной ношей» [2, с. 200].

Но вот возвращается первоначальный поэтический образ и вновь появляется музыка первой строфы- певучая пленительная мелодия. Выделяет Глинка и последние строки «и сердце бьется в упоенье, и для него воскресли вновь: и божество и вдохновение, и жизнь, и слезы, и любовь». Меняется аккомпанемент, становится более подвижным, радостно-оживленным.

В романсах Даргомыжского, Чайковского, Рахманинова, в романсах других композиторов мы отмечаем теснейшую связь музыки и слова. Например, в тексте романса Чайковского «Средь шумного бала» проникновенные, задумчивые интонации с печально никнущими окончаниями фраз, прерывистое с паузами дыхание, передают трепетность первого и нежного чувства. Под стать и аккомпанемент романса – прозрачный и почти воздушный. Он написан в ритме вальса и словно доносит до нас отголоски далекого бала. Движение равномерное, завораживающее своим однообразием. Благодаря этим выразительным средствам, весь романс звучит как воспоминание.

В романсе Даргомыжского на слова А. С. Пушкина «Ночной зефир» три поэтических образа: картина летней ночи, облик молодой испанки, которая привлечена звоном гитары и выходит на балкон, серенада поющего. В его романсе каждому новому образу текста соответствует новая музыка. Первый музыкальный образ – глухой рокот стремительно несущихся вод бурного Гвадалквивира. Второй – резкий контраст по отношению к первому: внезапная тишина; грациозная, капризная по своему ритму мелодия рисует облик молодой испанки. Третий – сама серенада, которая чарует своей лаской.

Аккомпанемент, как часть музыкального произведения, сам по себе содержит разнообразные выразительные средства: определенную ритмо-гармоническую основу, мелодические образования, тембровые и регистровые контрасты. Исполнение аккомпанемента требует особого художественного решения и зависит от смыслового единства с партией солиста. Рассмотрим для примера романс С. Рахманинова на стихи Е. Бекетовой «Сирень». Этот романс «рассматривается как своего рода эмблема рахманиновской светлой «весенней» лирики. И действительно, музыка его отличается особой благоуханной свежестью и поэтичностью выражения. Исходным моментом служит здесь ровная, струящаяся фигура аккомпанемента, ассоциирующаяся то ли с легким дуновением ветерка, колышущим ветви цветущих кустов, то ли с реянием ароматов в прозрачном весеннем воздухе. Рисунок аккомпанемента имеет чисто зрительное сходство с формой цветка сирени. Именно эта многозначность и неопределенность образных ассоциаций характерна для пейзажной звукописи Рахманинова» [3, с. 238]. Если сопровождение фон, как в романсе Рахманинова «Сирень», то оно полностью подчинено солирующему голосу и звучит приглушенно. А в случае если партия сопровождения уравнивается в звучании с солистом, как в романсе Рахманинова «У моего окна», то сопровождение представлено в форме диалога.

И, конечно же, нельзя обойти стороной «Весенние воды» Рахманинова на слова Ф. Тютчева. «Весенние воды» – это «музыкальная картина русской весны; поэма восторженных, ликующих чувств» [3, с. 128]. «Радостное предчувствие скорой весны буквально пронизывает весь романс. Движение музыкальной фактуры – «стремительное, бурлящее, охватывающее огромное пространство, подобно мощному веселому потоку весенних вод, ломающих все преграды» [3, с. 129]. Здесь и бурно взлетающие пассажи, и мощный аккордовый аккомпанемент. Важно отметить, что фортепианное сопровождение в этом произведении не просто аккомпанемент, а «самостоятельный участник действия, по силе выразительности и изобразительности порой превосходящий солирующий голос» [3, с. 132].

В свое время великий русский критик В. Стасов писал о романсах Мусоргского и его вокальном цикле «Песни и пляски смерти»: «Какие это романсы! Это настоящие сцены... со всей их сценичностью и драматургией. Каждый из этих так называемых «романсов» можно сейчас исполнять на сцене, в костюмах, при декорациях... Таковую богатую они представляют задачу для игры и мимики» [4, с. 40]. Все это с полным основанием можно сказать и о многих романсах Рахманинова, как непревзойденного композитора-колориста.

В искусстве аккомпанемента самое важное – исполнительское ансамбль. Пианист – всего лишь партнер, инициативный, грамотный, умеющий хорошо слышать, чувствовать солиста. От двух взаимодействующих лиц, от качества исполнения каждого из них, зависит слаженность ансамбля. Хорошо аккомпанировать можно только в том случае, когда все внимание устремляешь на солиста, повторяя «про себя» каждый его звук, каждое слово, а еще лучше, предчувствуя то, что будет делать солист. В этом психологическое единство. Чувство ансамбля вполне воспитуемо. Есть ряд исполнительских моментов, о которых должен знать пианист:

- художественное дыхание. В пении процесс дыхания сознательно регулируется. Разные по характеру и темпу произведения требуют разного дыхания. Чтобы не создавалось впечатления «певец-фортепиано» или «фортепиано-певец», надо следить за моментами совпадения дыхания, «дышать вместе с певцом». Дыхание певца – художественное дыхание, служащее для создания выразительности музыкального образа;

- агогика. Давая возможность певцу свободно излагать музыкальную фразу, пианист должен следить, чтобы все его замедления или ускорения не нарушали бы логики художественной целесообразности. В сольном пении существует тот же закон, что и в сольном фортепианном исполнительстве: всякое ускорение вызывает в последующем необходимость замедления;

- слуховой контроль. Разной аккомпанемент исполняется с разной силой звука, но фортепиано, как сопровождающий инструмент, чаще всего должно звучать чуть слабее певческого голоса независимо от динамической шкалы в произведении;

- ритм и темп. Концертмейстер – ритмический фундамент для певца. Он ведет за собой его, направляя общее движение. Да и большинство произведений построено так, что начинает их именно пианист. Вступление – как увертюра, показывающая темп, характер фразировки, настроение и т. д.

В концертмейстерском классе очень важно владение навыками транспонирования и чтения с листа. Транспонирование происходит от латинского *transposito*, что означает «перемещение», «перестановка». С точки зрения практического применения транспонирование производится с целью облегчения исполнения музыкального произведения, если его первоначальная тональность высока или низка для данного голоса, или с целью облегчения чтения нотной записи и ее технического воплощения, если первоначальная тональность имеет большое количество ключевых знаков.

Транспонирование широко применяют в своей практике вокалисты и хоровые коллективы. Это в свою очередь, требует наличие такого умения и у концертмейстера. Для пианиста важно, что каждая тональность не только звучит по-своему, но по-своему исполняется. Двигательное запоминание фактуры нарушается, так как в новой тональности совершенно другое распределение клавиш, другая аппликатура. «Транспонирование, меняя привычную клавиатурную «топографию», заставляет идти в обход определенных игровых штампов» [9, с.28]. Это и создает трудности. Не случайно считается, что транспонирование – элемент мастерства концертмейстера.

Не менее важным является навык чтения с листа нотного текста. Этот навык является источником музыкального развития. Опыт чтения может накапливаться в результате практики. Основными элементами чтения музыкального материала являются следующие практические действия:

1. Мгновенный анализ нотного текста. Окидывая взглядом, соответствующий отрезок нотного текста, фиксируем его характерные особенности: тональность и знаки альтерации, темп и ритмическое движение, особенности мелодической линии и фактуры сопровождения.

2. Узнавание типичных нотных структур по внешнему виду.

3. Дифференциация фактуры. В практике чтения нот допускается и достаточно часто применяется прием упрощения фактур музыкального материала. И хотя желательно, чтобы потери при чтении не искажали в целом музыкального произведения, нет необходимости «с пунктуальной точностью воспроизводить на клавиатуре каждый знак нотного текста» [9, с. 51].

4. Чтение нотного текста «вслепую». Чтобы не терялся зрительно-слуховой контроль над читаемым материалом, желательно исполнять нотный текст, почти не глядя на клавиатуру. Это важное условие создает предпосылки для непрерывного и достаточно беглого чтения.

Трудно переоценить пользу и важность практики аккомпанемента. Она развивает и в пианистическом плане: расширяется динамический диапазон пианиста, поскольку каждый аккомпанемент исполняется с разной силой звука и плотностью, выделением низких или наоборот высоких регистров фортепиано; получает развитие тембровый слух, так как ансамбль требует слияния инструмента со звучанием голоса; появляется активное чувство ритма, ритмическая воля.

Знания, полученные в концертмейстерском классе составляют часть общего профессионального развития, которое нельзя заменить ничем другим.

Литература

1. Асафьев Б. В. Глинка. – М. : Музгиз, 1950. – 312 с.
2. Асафьев Б. Избранные труды. Том 1. О М. И. Глинке. – 1952. – 400 с.
3. Келдыш Ю. Рахманинов и его время. – М, 1973. – 420 с.
4. Коган Г. У врат мастерства. Работа пианиста. – Л. : Музыка, 1962. – 115 с.
5. Люблинский А. Теория и практика аккомпанемента. – Л. : Музыка, 1962. – 150 с.
6. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. – М. : Музыка, 1969. – 240 с.
7. Подольская В. Развитие навыков аккомпанемента с листа. О работе концертмейстера. – М. : Музыка, 1974. – 200 с.
8. Рзянкина Т. Войдемте в мир музыки. – М. : Музыка, 1968. – 152 с.
9. Цыпин Г. М. Обучение игре на фортепиано. – М. : Просвещение, 1984. – 176 с.