



ПРЕДИСЛОВИЕ

*К*нига Александра Александровича Люблинского «Теория и практика аккомпанемента», изданная в 1972 г., является одним из первых методических трудов, посвященных рассмотрению специальных вопросов воспитания профессиональных пианистов-концертмейстеров и специфике предмета «концертмейстерский класс» как учебной дисциплины.

Автор отмечает, что общая методика фортепианной игры и фортепианного исполнительства имеет давнюю историю. Обозначенные вопросы широко разработаны в специальной литературе, чего, к сожалению, нельзя сказать о методике курса аккомпанемента.

С развитием музыкальной жизни потребность в квалифицированных пианистах-концертмейстерах, способных к работе в музыкальных учебных заведениях (в том числе и преподаванию), а также в театрально-концертных организациях, существенно увеличилась, в связи с чем своевременность, актуальность и практическая ценность работы А. А. Люблинского значительно возрастают. Без преувеличения можно отметить, что содержание данной работы сохранило свою актуальность и возможность практического использования в современном музыкальном образовании, в частности, в работе со студен-

тами в классе аккомпанемента в средних и высших музыкальных учебных заведениях.

Автор совершенно справедливо поднимает вопрос о необходимости создания программы по курсу аккомпанемента как определенного раздела фортепианного исполнительства как одного из предметов специального цикла. Для этого потребовалась собственная, тщательно продуманная, обоснованная и разработанная методика.

Настоящая книга, по сути дела, и явилась тем свое-временным программным учебным пособием, в котором рассмотрены важнейшие вопросы методики курса аккомпанемента как самостоятельного предмета.

Книга А. А. Люблинского состоит из пяти глав. В каждой главе автор рассматривает различные аспекты концертмейстерского искусства во всем их многообразии, дает большое количество практических советов и рекомендаций, группирует их по содержательно-смысловым категориям.

Работа доцента Ленинградской консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, Александра Александровича Люблинского — это ценнейший научно-методический труд замечательного пианиста, ученого-методиста, посвятившего себя прекрасной сфере музыки — искусству аккомпанемента, вложившего в эту работу весь свой богатейший опыт более чем тридцатилетней преподавательской деятельности в классе аккомпанемента Ленинградской Консерватории и активной исполнительской деятельности в качестве концертмейстера-аккомпаниатора на самом высоком уровне, выступая вместе с ведущими солистами: вокалистами и инструменталистами.

Книга может быть рекомендована студентам фортепианных отделов средних и высших музыкальных учебных заведений.

Александр Николаевич БОЛДЫРЕВ,
преподаватель музыкального училища
им. Н. А. Римского-Корсакова,
заслуженный работник культуры РФ

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА АККОМПАНЕМЕНТА

Методологические основы



ОТ АВТОРА

Специальный курс аккомпанемента включен в программу фортепианного факультета консерватории в 1939 г. Следует отметить, что близкий ему по задачам камерный (инструментальный) ансамбль — «совместная игра» — упоминается в учебном плане Петербургской консерватории еще в 1880 г., причем им руководили такие крупнейшие музыканты, как Ф. М. Блуменфельд, А. К. Глазунов, С. М. Ляпунов¹.

Введение курса аккомпанемента как определенного раздела фортепианного исполнительства отразило требования, выдвигаемые интенсивным ростом музыкальной жизни нашей страны. Существенно увеличилась потребность в квалифицированных, всесторонне развитых пианистах-концертмейстерах, способных к разнообразной работе в музыкальных учебных заведениях, театрах, концертных организациях и самодеятельных коллективах.

Перед педагогами, привлеченными к преподаванию этого предмета, возник целый ряд организационных и методических вопросов. Действительно, если общая методика фортепианной игры (со всеми ее достижениями

¹ См. «Из истории Ленинградской консерватории. Материалы и документы. 1862–1917». — Л., 1964. Впоследствии аккомпанемент был введен на всех ступенях профессионального музыкального обучения — в школах и училищах.

и ошибками) имеет солидную историческую давность и широко разработана в специальной литературе, то новый курс аккомпанемента строился фактически «на голом месте».

Издавна бытует мнение о том, что научиться хорошо аккомпанировать невозможно: аккомпаниаторское умение — «дар божий», «прирожденный талант» и т. п. Такое мнение существует обычно в случаях, когда то или иное практическое умение представляет собой чисто эмпирический навык, когда еще не разработаны методические пути его освоения.

Ни в коей мере не умаляя роль таланта и специфической одаренности в аккомпаниаторской работе, отметим, однако, что сами по себе они еще не обеспечивают высокого профессионализма, равно как и недостаточно и не сразу выявленные возможности не являются основанием для безнадежных прогнозов.

В продолжение более чем тридцатилетней практической работы преподаватели аккомпанемента Ленинградской консерватории находили верные и продуктивные приемы обучения. Устанавливались основные методические вехи: различение исполнительских задач, ступени трудности, отбор наиболее ценного с методической точки зрения материала и т. д.²

Однако такой практический, опытный путь не может считаться методически завершенным, пока он не опирается на формулировку общих закономерностей, пока ему не предпосланы основные идеально-художественные *методологические* принципы. Отсутствие же объективного критерия неминуемо влечет за собой эмпирические, формальные, вкусовые оценки.

Основным принципом марксистско-ленинской эстетики и теории искусства является *примат содержания*,

² Естественно, что подобная работа велась и в других городах. В 1967 г. педагоги Московской консерватории составили инструктивную программу для концертмейстерских классов, утвержденную Министерством культуры СССР.

обуславливающего форму. В данной книге ставится цель раскрыть этот исходный принцип в частной области аккомпанемента. Он применяется к рассмотрению самой художественной функции сопровождения как части музыкальной формы, к анализу его видов и фактур и к рассмотрению специальных исполнительских задач³.

С другой стороны, многолетняя исполнительская и педагогическая практика в области аккомпанемента привела автора к убеждению, что с наибольшей очевидностью и объективностью процесс складывания музыкальной формы («морфология» формы) в нерасторжимой связи с содержанием прослеживается в музыке вокальной — в единстве словесного текста, солирующего голоса и всего комплекса его сопровождения. Аккомпанемент вокального произведения (о котором преимущественно идет речь в этой книге) оказывается важным фактором, помогающим глубже проникнуть в природу музыкального содержания.

Такой представляется задача методологии и ее сущность: нацеленная на реализацию теории в практике, она идет от общего к частному; формируя правило, исходящее от конкретных наблюдений, она проверяет и обогащает самую теорию, то есть совершаet путь от частного к общему.

В двуедином методе дедуктивного и индуктивного исследования автор видит возможность преодолеть доныне существующую разобщенность между эстетико-теоретическим анализом и методикой исполнительства.

В предварительных обсуждениях настоящей работы представители различных научных кафедр высказали ценные соображения и замечания, которые автор с благодарностью принял.

³ В соответствии с этим и строится настоящая работа: во введении устанавливаются исходные методологические принципы, в первых трех главах они применяются к теоретическому анализу материала, в двух последующих — к проблемам исполнительства.



ВВЕДЕНИЕ

Одним из главных положений марксистско-ленинской эстетики, которое основывается на философском методеialectического материализма, является при-
мат содержания, обуславливающего законы образова-
ния формы. Однако применение этого основополагаю-
щего принципа в области теоретического музыкального
анализа и в особенности в методических системах не
стало еще универсальным и «повседневным» рабочим
методом.

Трудность решения многих конкретных вопросов сводится к двум главным причинам.

Первая заключается в *протяженности и многогу-
пенности* причинного ряда. Основным требованием, предъявляемым к подлинно научному методу, является (в пределе) непрерывность причинной связи, восходя-
щей к моменту происхождения и становления (генези-
са) изучаемого явления⁴. «Наука прекращается там, где
теряет силу необходимая связь» (Энгельс).

Вторая трудность лежит во *множественности связей*.

⁴ Что отвечает известному ленинскому тезису: изучать каждое явление в историческом возникновении и развитии «и с точки зрения этого его развития смотреть, чем данная вещь стала теперь». (В. И. Ленин. О государстве. — Полн. собр. соч. — Т. 39. — С. 67).

Явление искусства в его жизненной конкретности вызвано сложным комплексом причин объективного и субъективного характера. И пока они не вскрыты в возможно более полном объеме, данное произведение не может быть объяснено в его единичном своеобразии.

Практически эта задача едва ли может быть полностью решена: наука безгранична. Речь идет о принципиальной направленности метода. Между тем известный ленинский тезис «Форма существенна, сущность формирована»⁵ не всегда убедительно раскрывается в анализе конкретного явления искусства. Самый процесс, «механизм» возникновения и образований формы — задача, историей и теорией искусства еще не решенная.

Ни прямолинейные формулы вульгарного социологии, ни описательные характеристики, как бы ни были они талантливы, глубокомысленны или остроумны, не обладают доказательностью, не могут заменить подлинно научное исследование. Анализ произведения искусства как «оформленного содержания» научен только тогда, когда вскрыта совокупная содержательность элементов его формы.

Отношения формы и языка, формы и ее частей, структур и элементов, т. е. проблема локализации содержания в тех или иных объективных данных, продолжает оставаться темой современных философско-эстетических дискуссий.

Некоторые эстетики и музыковеды считают правомерным относить содержательность только к форме в целом, но не к отдельным элементам музыкального языка. «Отожествление музыкальной формы и музыкального языка, — говорит В. Ванслов, — недопустимо потому, что оно логически ведет, с одной стороны, к приписыванию элементам музыкального языка самостоятельного

⁵ Ленин, В. И. Философские тетради. — Полн. собр. соч. — Т. 29. — С. 129.

и конкретного содержательного значения, с другой стороны — к отказу в этом содержательном значении музыкальной форме»⁶.

Чешский музыковед Я. Йиранек, критикуя Кречмара, Швейцера и других, утверждает, что «герменевтика попадала на ложный путь, пытаясь связать содержание с элементами формы, а не со всем контекстом, так как только он носитель содержания музыки»⁷.

В противовес защитникам таких позиций, Л. Мазель еще в 1952 г. справедливо замечал: «Миновать абстрактное мышление, равно как и анализ отдельных элементов исследуемого целого, невозможно... — об этом следует напомнить тем, кто оберегает целостность и внутренне сопротивляется выделению элементов и отвлечению от конкретных музыкальных образов»⁸.

Менее категоричны мнения ряда авторов, допускающих потенциальную выразительность элементов музыкального языка, которая проявляется, однако, только в контексте целого (Минасян, Скатерников, Адамян и др.).

Ясно, что недооценка исторического происхождения и языковой природы элементов может породить представление, что их выразительность и смысл возникают каждый раз вновь в индивидуальном творческом акте. Между тем *структурный анализ формы безусловно должен быть подкреплен генетическим анализом элементов*.

Нетрудно заметить, что теории, усматривающие содержательность только в форме и структуре и недооценивающие содержательность составляющих их элементов, объективно приближаются к ряду положений так называемой гештальт-психологии, справедливо подвер-

⁶ Ванслов, В. Об отражении действительности в музыке. — М., 1953. — С. 60.

⁷ Йиранек, Я. Некоторые основные проблемы марксистского музыковедения / В сб. «Интонация и музыкальный образ». — М., 1965.

⁸ Мазель, Л. О мелодии. — М., 1952.

гаемых критике В. И. Свидерским. «В случае отрыва структуры от элементов она не может быть последовательно материалистически истолкована, — замечает он, — ибо только через свою связь с элементами структура получает право на существование как отражающая определенные соотношения материальных процессов»⁹.

Проблема отношения элементов и структуры является одной из краеугольных в современной физике, химии, биологии, философии и психологии. В наименьшей степени она затронута пока в искусствознании. Необходимость ее разработки применительно к специфике эстетического творчества и восприятия следует считать несомненной.

* * *

Необходимым условием продуктивности научного спора и приближения к истине является уточнение предмета дискуссии, существа понятий, значения терминов. Это элементарное требование любой научной дисциплины в музыказнании соблюдается далеко не всегда. Даже такая основополагающая категория, как музыкальное содержание, не может считаться до конца уясненной и общезначимой.

Упрощенное понимание термина «содержание», стремление отыскивать в каждом музыкальном произведении сюжетную последовательность повествования либо конкретное изображение — достаточно распространенная ошибка. Она характерна для наивно-любознательных, но неподготовленных слушателей, жаждущих понять, «что значит эта серьезная музыка?». Подчас грешат этой ошибкой и люди высокой культуры. Тогда и возникает пресловутое беллетристическое фантазированье «под музыку» — некая «игра ума», понятная и про-

⁹ Свидерский, В. И. О диалектике элементов и структуры. — М., 1962. — С. 238.

стительная как органическая потребность воображения, но лишенная какой бы то ни было теоретической обоснованности.

Следует подчеркнуть, что музыка обладает огромной способностью воплотить разные стороны и уровни психической деятельности — от простейшего психофизического импульса до программных и философских-концепционных построений.

Ни одно искусство не обладает таким средством психофизиологического воздействия, как музыкальный метроритм. Было бы неразумным усматривать в этой стороне музыки нечто низменное, безыдейное, хотя ее гипертрофизация часто свойственна упадническому искусству. В нерасторжимом единстве ритма с интонационно-мелодической сферой и другими, выразительными средствами в многовековом развитии возникли возможности музыки отразить разные степени эмоциональности — от чувственного «приятия» или «неприятия» до развернутых драматических коллизий, разные степени воли — от простого физического усилия до целенаправленной борьбы, разные степени фантазии — от нерасчлененного синкretического образа до волшебных замков музыкальной изобразительности. И только в теоретическом «лабораторном» анализе возможно, по-видимому, раскрыть специфику тех или иных формообразующих модусов.

Но данные психические категории — не предел музыкального содержания. «Мыслить — значит связно читать евангелие чувств» — говорит Фейербах. Эта метафора наиболее применима именно к музыке. Последовательность разных эмоциональных состояний, различение и сопоставление образов, развитие тез и антитез, возникновение кризисов и их разрешение, выведение итогов выявляются в схемах построения, в принципах музыкальной архитектоники. Такие построения не могут быть постигнуты только чувственно-экспрессивным путем, вне процесса мышления и присущих ему катего-

рий понятия, логической связи, умозаключения. На этой основе возникают возможности музыки отражать и воплощать обобщенные философские, социально-политические, этические идеи¹⁰.

Многосторонность и различие уровней содержания относится не только к сочинению, но и к восприятию музыки, качество которого зависит от общей культуры и специальной подготовки слушателя. Малоподготовленный слушатель наиболее легко, импульсивно воспринимает «первый слой» содержания музыки — преимущественно активную метроритмическую пульсацию. Огромное число людей, слушающих музыку и занимающихся ею систематически или даже профессионально, ощущает, самое большое, ее экспрессивно-чувственную сторону. И, наконец, относительное меньшинство любителей и профессионалов поднимаются до сферы понимания, охватывающего весь комплекс, всю амплитуду музыкального содержания¹¹.

* * *

Объективное бытие содержания мыслимо только в форме.

Содержание искусства может быть воспринято только через форму. Поэтому соотношение содержания и

¹⁰ Психологическое, логическое обоснование различных построений (формальных схем) — трехчастная форма, последовательность вариаций, расположение частей в циклической форме и т. д. — является существенной чертой реалистического музыкального искусства. Противоположны по значению алогические установки алеаторической музыки, предоставляющие исполнителю право комбинировать разные отрывки сочинения в произвольной последовательности.

¹¹ О качественном различии уровней музыкального восприятия с точки зрения физиологии высшей нервной деятельности см. работу М. П. Блиновой «Некоторые вопросы музыкального воспитания школьников» (М. : Л., 1964), а также статью «Физиологические основы ладового чувства» в сборнике «Вопросы теории и эстетики музыки», вып. 1, Л., 1962).

формы, в первую очередь, относится к теории познания, к проблемам гносеологии.

Форма, как явление, конкретна. Она состоит из сложной совокупности элементов, принадлежащих к той или иной коммуникативной системе. Вне взаимосвязи и подчиненности элементов понятие формы становится чистой абстракцией, лишенной реальности бытия.

Элемент формы является конкретно-видовым преломлением языковых средств данного рода искусства и как таковой обладает не только «локальной» содержательностью, относящейся к единичному произведению. Все элементы формы возникают в результате социального и психического развития, как поиск и завоевание новых средств выразительности и коммуникативности.

Как ни разнообразно происхождение языковых средств и элементов, есть достаточное основание утверждать, что все они возникли как претворение в искусстве того, что стало значимым, выразительным уже в самой жизни, в социальной практике, в общем фонде духовной культуры. Таков закон формирования музыкальной интонации, немыслимой вне интонаций голоса человека, отражающих его психику; такова природа музыкального метра и ритма, смысл и выразительное значение которых возникли еще в трудовой практике первобытных людей. Равно несомненно органическое происхождение лада и гармонии, темпа, тембра, регистра, артикуляции, музыкального синтаксиса, тематизма, формальных схем, стилевых и жанровых признаков и т. д. Вливаясь в совокупность языковых элементов, вновь найденное средство выразительности взаимодействует с ними, вступает в тесное единство, обогащает существующую систему новыми возможностями¹².

¹² Исследовать зарождение и развитие каждого из этих средств, их взаимосвязь и взаимодействие, отражение в них реальной действительности в разных степенях и формах опосредования значит создать фундамент подлинно научной музыкальной теории и эстетики.

Самый отбор такого средства из огромного богатства возможностей и применение его в новой (художественной) системе есть акция сознания, т. е. осмысление и обработка позитивной действительности¹³.

Это положение подразумевает, что: 1) среди выразительных средств искусства нет таких, которые не были бы взяты из самой жизни; 2) ни одно из них не может стать языковым элементом искусства, пока оно не прошло инстанцию осознания как средство выразительное.

Речь идет не только об углублении познания внешнего мира, но, главным образом, о претворении в художественной сфере многократно опосредованных форм общественного и индивидуального сознания, поведения, эмоциональных и этических комплексов (чувств). Ладовая система или гармоническое созвучие (аккорд), например, не имеют натуральных прообразов в природе. Они возникают в многовековом процессе развития человеческой психики и отражают жизненные реальности.

В продолжение тысячелетий люди отлично, хотя может быть и бессознательно, воспринимали мимику и жест, интонацию голоса, колорит пейзажа, темп и характер движения, усиление и ослабление звучания, пространственное расположение предметов. Но для того, чтобы стать обобщенно-типизированным образом искусства, необходима посредствующая намеренная и целенаправленная, творческая, а следовательно, сознательная деятельность художника.

Каждущиеся «внутренними» законы в конечном итоге восходят к дальним и не всегда легко обнаруживаемым истокам психического, этического, политического, воспитательного характера. Было бы попросту неразумно пытаться походя и прямолинейно ответить на множество возникающих вопросов, решение которых может быть найдено только в процессе углубленного и всестороннего изучения. Сама же методологическая установка представляется несомненной и раскрывает поистине необъятные научные перспективы.

¹³ С этой оговоркой только и можно принять известное положение Чернышевского о «формах самой жизни», которые лежат в основе форм искусства.

Применительно к искусству музыки органичность происхождения элементов является основой всеобщей его доступности, социально-коммуникативного воздействия и возможности объективного понимания¹⁴.

Принцип органичности универсален в отношении формообразования: он лежит в основе музыкально-архитектонических единств от простейшей жанровой зарисовки (народный танец, песня) до широкоразвитых построений (например, соната).

Органичность происхождения позволяет отразить в музыкальном языке широкий диапазон индивидуальной психики от простейшего психофизиологического импульса до высоких форм логического мышления.

В каждом роде искусства существует большое количество выразительных средств, совокупность которых образует языковой фонд данного искусства. Их значимость, историческая роль, эстетическая сущность далеко не равнозначны. Так, интонация и метроритм, найденные в наиболее простых и извечных процессах жизни, явились основой музыки, элементами, определяющими ее сущность. Гомофонно-гармонический стиль, охватываая столетия музыкальной истории, в продолжение которых происходили неоднократные изменения форм и стилей, может рассматриваться как элемент, образующий эпоху, как элемент эпохальный. Но, например, стилистика романтизма является элементом *этапным*, вносящим видовые отличия в родовую категорию. В пределах стиля, школы мы различаем «индивидуальный почерк» художника, характеризуемый особенностями мелодики, построения формы или гармонического плана. Творчество художника преломляет всю предысторию элементов в индивидуально-характерную систему, соответствующую его мышлению, мировоззрению, эстетическим взглядам

¹⁴ Что не снимает требования определенной волевой активности (подготовки) для его восприятия (сторона «осознания»).

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно
в интернет-магазине
«Электронный универс»
e-Univers.ru