



ВСТУПЛЕНИЕ

О работе концертмейстера до сего времени сказано и написано не так много. Между тем множество пианистов — выпускников музыкальных училищ и вузов — каждый год приступают к практической работе в этой области и сталкиваются с определенными трудностями и проблемами. Являясь в течение ряда лет преподавателем данного предмета и имея опыт как в практической, так и в преподавательской деятельности, я решил поделиться опытом и оказать посильную помощь как студентам, изучающим этот предмет, так и начинающим свой путь в этой области музыкального искусства пианистам.

В музыкальной среде зачастую бытует мнение, что работа концертмейстера не является чем-то важным, что, выступая в ансамбле с вокалистами, инструменталистами или тем более с хоровым коллективом, пианист выступает лишь в роли простого аккомпаниатора. Но при этом забывается главное — любой композитор при написании музыкального произведения слышит и мыслит его как целое, а не как две составляющие: партию солиста — так сказать, «главную», и партию концертмейстера — «второстепенную». Но если исходить из того, что две эти партии есть две составляющие одного целого, то становится

понятно, что оба музыканта, и солист и пианист, в художественном смысле являются равноправными партнёрами. «Мастерство концертмейстера, — пишет М. Смирнов, — глубоко специфично. Оно требует от пианиста не только огромного артистизма, но и разносторонних музыкально-исполнительских дарований, а также досконального знакомства с различными певческими голосами, с особенностями игры на всевозможных инструментах, с оперной партитурой»¹.

Как же начинается знакомство с этой профессией? Представьте, что вы задали вашему новому ученику принести на урок два романса Даргомыжского. Во-первых, при нынешней всеобщей студенческой музыкальной эманципации, уже при выборе этих произведений вы столкнетесь, по крайней мере, с выражением удивления на лице ученика: «Как — прочтете вы немой вопрос в его взоре, — после того как я сыграл произведения Листа, Шопена, тридцать две вариации Бетховена и два года для себя разбираю Третий концерт Прокофьева, после всего этого мне задают романсы Даргомыжского? Это, по крайней мере, смешно, не говоря уже о том, что это полное неуважение ко мне и к моему педагогу по классу специального фортепиано!» При этом вслух вас спросят: «И это все?» Во-вторых, вы будете ждать ученика с этими романсами не неделю и не две. В лучшем случае на третий вторник он придет к вам с нотами, при этом будет оправдываться тем, что был занят на специальности, что готовится к двум конкурсам, что таких редких нот, как романсы Даргомыжского, в библиотеке нашего учебного заведения не найти, есть только контрольный экземпляр, который на руки не выдают, что у него — студента — задолженность в библиотеке (второй год не может отдать ноты концерта Прокофьева), и ему не выдают даже текущие ноты, но в конечном итоге 3 дня назад он

¹ О работе концертмейстера. М., 1974. С. 3.

все-таки нашел способ раздобыть данный антиквариат, но при разучивании (учил 2 дня по три часа!) переиграл правую руку, в связи с чем: «Может быть, мы сегодня играть не будем, и вы зададите мне другие романсы?» Выслушав все эти тирады, которые уже отняли 7 минут драгоценного времени урока, вы высказываете пожелание открыть ноты и услышать не только голос, (который к мелодии романсов Даргомыжского не имеет никакого отношения), но и игру ученика на рояле. Вот тут начинается самое интересное.

Надо сказать, что на тринадцатом году обучения игре на фортепиано ученик довольно легко справляется с фактурой романсов Даргомыжского, Алябьева, Гурилева и т. д. Но! На ваш вопрос: смотрел ли он партию солиста, почти каждый виновато потупит взор, что будет означать примерно следующее: я знаю, это надо было сделать, но не было времени. А на ваш второй вопрос: «С текстом Пушкина ознакомились?» — вы получите уже явно недоумевающий ответ: «Нет, а зачем?» И вот тут начинается главное. Начинается собственно работа в концертмейстерском классе.

Мне могут возразить, что далеко не каждый студент имеет такое отношение к рассматриваемому здесь предмету, что работа начинается совсем по-другому, что это вообще недопустимо — ждать ученика три недели на урок и т. д. и т. п. Согласен, есть в этом небольшом вступлении доля преувеличения, но в основном, поверьте, все именно так и происходит. И задача педагога в данном предмете, как и во всех других, — не только научить студента премудростям и профессиональным навыкам, ибо всему научить невозможно, а задача в том, чтобы заинтересовать студента. Так повести урок, чтобы в следующий раз к вам пришли не через 3 недели, и эту музыку воспринимали не как прикладную к голосу или инструменту, а как сольную, но написанную не на двух, а на трех строчках.

Обучение в концертмейстерском классе занимает важное место в ряду специальных дисциплин студентов, обучающихся по специализации «фортепиано». Задача концертмейстерского класса — подготовить студента-пианиста к профессиональной деятельности в должности концертмейстера филармонии, музыкального театра, учебных заведений искусств и культуры. В данной работе будут рассмотрены требования к подготовке студентов в качестве концертмейстеров, работающих с вокалистами, и в хореографических коллективах, чья исполнительская специфика имеет свои особенности и требует специальных навыков и мастерства.

Помимо поставленных вопросов в решении задач концертмейстерского класса в данных направлениях, в работе будут даны практические советы студентам к самоподготовке, перевод и разъяснение общепринятой терминологии, используемой на занятиях хореографией.

Особое место данного курса в структуре учебного плана связано с тем, что, находясь в качестве концертмейстера, студент развивает в себе такую музыкальную дисциплину, при которой он должен собственную индивидуальность соотнести, а зачастую и подчинить в процессе музенирования задачам создания целого.

В методическо-учебном пособии раскрываются принципы работы над нотным и поэтическим текстом, в которых я опираюсь на такие тесно связанные с концертмейстерским классом дисциплинами, как специальный инструмент, история фортепианного искусства, фортепианный и камерный ансамбли, методика обучения игре на фортепиано.

Основными задачами концертмейстерского класса являются:

- воспитание у студента творческого отношения к исполнению фортепианных партий в соответствии с принципами ансамблевого исполнения, понимания роли пианиста;

■ развитие практических навыков, необходимых для концертмейстерской работы во всех ее видах, в том числе умение аккомпанировать с листа и в транспорте. На основе полученных им теоретических знаний.

Специфика данной учебной дисциплины обусловлена особенностями совместного исполнения в ансамбле.

Формой организации учебного процесса являются индивидуальные занятия, однако особое место в подготовке концертмейстера профессионала отводится самостоятельной работе студента, в задачи которой входит, помимо выполнения домашних заданий, повседневное освоение навыков чтения с листа. Методические рекомендации построены в соответствии с требованиями Государственного образовательного стандарта среднего профессионального образования поколения 3+ по специальности 53.02.03 «Инструментальное исполнительство».

В данной работе будет произведен методологический разбор инструментальных, вокальных и хоровых произведений.



ТРЕБОВАНИЯ И ЗАДАЧИ, РЕШАЕМЫЕ В КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОМ КЛАССЕ

Воспитательное воздействие концертмейстерского класса на молодого музыканта невозможно переоценить. Прежде всего, это приобщение студента к богатейшей сокровищнице музыкальной культуры — как вокальной, оперной, так и инструментальной музыке. Изучение лучших музыкальных произведений существенно обогащает творческий багаж студента, расширяет его художественный кругозор, развивает и облагораживает вкус начинающего музыканта, способствует достижению музыкальной зрелости, позволяет с наибольшей полнотой постичь художественный замысел авторов исполнемых произведений как в концертмейстерском классе, так и в классах специального инструмента и камерного ансамбля.

За период обучения в колледже студент знакомится с новым музыкальным материалом, который с каждым учебным годом усложняется и обогащается. В воспитании профессионального концертмейстера решаются две равнозначных задачи:

1) психологическая готовность пианиста подчиниться художественной воле солиста, дирижера, танцовщика;

2) углубление своего взгляда на музыкальное искусство, приобретение особого, «концертмейстерского» исполнительского мастерства в игре на фортепиано, умение заставить его звучать голосами солистов, хора, оркестра.

В данном направлении особое внимание приходится обращать на связь с такими дисциплинами, как История фортепианного искусства и Специальный инструмент, где студент должен познакомиться с творчеством великих исполнителей прошлого и современности, изучая их записи и производя сравнительный анализ игры мастеров.

Студенту необходимо объяснить, что именно в руках аккомпаниатора зачастую сосредоточена большая часть музыкально-выразительных средств; именно в партии фортепиано (или в клавире) студент должен услышать (и сделать это слышимым и для солиста, и для публики) гармонические обороты, метроритмическую пульсацию произведения, тембры и другие выразительные средства, заложенные композитором. Именно от концертмейстера зависит, будет ли дополнена всеми вышеперечисленными средствами сольная партия и, таким образом, создано в ансамбле единое целое. Мастерство концертмейстера, или, по-другому, мастера концерта, заключается не столько в синхронном исполнении нотного текста и выверенном балансе, сколько в создании именно целостного, логичного в художественном и психологическом смысле образа.

Естественно, студенту следует по возможности познакомиться с творчеством в области концертмейстерского искусства таких корифеев этого жанра, как С. И. Танеев, С. В. Рахманинов, В. Сафонов, М. Сахаров. Из современных мастеров следует рассказать студенту и прослушать с ним записи концертов Г. Вишневской (особенно тех, где в роли блестящего аккомпаниатора на рояле выступил М. Ростропович). И конечно же, нельзя говорить

о концертмейстерском искусстве, минуя творчество Е. Образцовой и В. Чачава.

Освоение студентами музыкального материала в концертмейстерском классе должно проходить как процесс активного и сознательного отношения к исполняемым произведениям. Не только сумма знаний и навыков нужна будущему аккомпаниатору, но и способность к самостоятельному продуктивному мышлению. Последнее неотделимо от музыкального исполнительства. Проявляется оно и в ходе проникновения в авторский замысел, и в создании конкретного представления о существе художественного образа произведения.

Зачастую концертмейстер знакомится с нотным текстом способом «чтения с листа», когда необходима полная концентрация внимания. Студенту важно напомнить основные правила, касающиеся исполнения незнакомого произведения в данном режиме:

- постоянно смотреть вперед, проигрывая произведение «внутренним» слухом;
- чувствовать метроритмическую пульсацию;
- быть психологически готовым к неожиданностям, встречающимся в нотном тексте и на эстраде;
- необходимости по возможности держать в поле зрения все партии ансамблевого сочинения;
- быть готовым гибко и органично согласовывать с партнером темп, динамику звучания, цезуры и паузы, а также некоторые агогические отклонения;
- уметь, разумно жертвуя частностями фортепианной фактуры, проиграть произведение в заданном темпе без остановок и тем более повторов отдельных аккордов и звуков.

Педагогу, после первых встреч со студентом, необходимо составить рабочий план на ближайшее время, в котором определить цели и задачи, стоящие перед конкретным учеником, и, исходя из этого, выбрать нужные именно данному студенту произведения для прохожде-

ния в классе и в самостоятельной работе. При этом следует учесть выявившиеся в ходе собеседования пробелы в знании студентом вокальной или инструментальной музыки, его представления о характерных стилистических особенностях музыкальных течений и наиболее ярких представителях композиторских школ. Чем полнее сумеет преподаватель «раскрыть» своего ученика, тем удачнее удастся составить рабочую программу, первоочередной целью которой явится ликвидация «белых пятен» в его подготовке и вовлечение студента в проблемы ансамблевого музицирования.

В самоподготовке студенту необходимо дать следующие советы — прежде, чем начать работу над новым произведением, нужно сделать следующее:

- внимательно и вдумчиво изучить партию солиста (поэтический текст, логику развития мелодической линии);
- пропеть с текстом вокальную партию;
- определить роль фортепиано в комплексе средств художественной выразительности;
- оценить значение фортепианных прелюдий, проигрышей и заключения;
- проиграть произведение полностью «с листа», а затем приступить к более детальному его изучению.

Работа в концертмейстерском классе в основном проходит над вокальным репертуаром, состоящим из романсов и песен русских и зарубежных композиторов. Также в каждом семестре студент должен пройти оперную арию. За период обучения в концертмейстерском классе проходит от двух до четырех оперных сцен. Помимо этого в каждом семестре идет работа над инструментальной пьесой. Но этим работа концертмейстера не ограничивается. Есть еще хоровые произведения и работа в хореографических коллективах. Все эти аспекты будут освещены в данной работе. Начнем же с наиболее привычной — работе над романсами.



РАБОТА КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА НАД КОНЦЕРТНО-КАМЕРНЫМ РЕПЕРТУАРОМ ВОКАЛИСТОВ

Цель занятий:

- приобретение студентом знаний и навыков в области вокального аккомпанемента и концертмейстерской работы с вокалистом.

Задачи:

- уметь аккомпанировать певцам на концертной эстраде и на оперных репетициях;
- научить умению анализировать синтез музыки и литературного текста;
- получить опыт концертмейстерской работы по разучиванию с вокалистами оперных партий и концертного репертуара;
- знать в достаточно широком объеме вокальную литературу;
- уметь аккомпанировать «с листа» в транспорте.

При работе в концертмейстерском классе следует так же, как и в классах специального фортепиано, ставить весь комплекс исполнительских задач. При этом необходимо особо подчеркнуть, что партия фортепиано в аккомпанементе является не самодовлеющей, а подчиненной законам ансамблевого исполнения, и вместе с тем

служит не только гармонической и ритмической опорой солисту, но также и углублению содержания исполняемого произведения. Звучание фортепианной партии, тембр, сила, педализация, динамика и агогика должны быть средствами воплощения исполнительского плана, найденного в итоге совместной работы с солистом. В этих же целях целесообразно привить студенту навык, наряду с усвоением фортепианной партии, полного усвоения вокальной партии и литературного текста, что поможет ему правильно понять все произведение в целом, даст ему гибкость и свободу ориентировки в ансамбле.

Также необходимо развивать у студента такие профессиональные качества концертмейстера, как умение подготовить программу в сжатые сроки и с минимальным количеством репетиций.

В течение занятий студента в классе основное время отводится для работы с солистом (певцом, инструменталистом). В процессе работы над вокальными произведениями студент получает сведения о классификации певческих голосов, их tessiture и диапазоне, подвижности, выразительности. Большое внимание следует уделять значению дыхания и цезур, дикции и четкости произношения как литературного, так и музыкального текстов.

Начало работы над любым вокальным произведением, написанным на литературный текст, должно начинаться именно с разбора и анализа литературного текста. Ибо все произведения (будь то песни, романсы, арии из опер в клавирном изложении, исключая вокализы) написаны композитором не на трех, как принято считать, а на четырех строчках. И важнейшим ключом из них, для проникновения в авторский замысел, является строчка текстовая — как первоисточник, как тот материал, который и побудил композитора к созданию данного музыкального произведения. К сожалению, зачастую и студенты, и педагоги начинают работу сразу с фортепианной партии, что в корне ошибочно. Композитор мыслил

и слышал произведение в синтезе, синтезе именно четырех строк².

Особое внимание уделяется вопросу синтеза музыки и литературного текста. При разучивании вокальных партий с певцами студент должен следить за интонацией и ритмической четкостью исполнения партии певцом, за правильностью, осмысленностью и дикционной четкостью произношения текста, вместе с певцом разбирать содержание произведения и находить его музыкальный образ.

Одна из частых существенных погрешностей молодых аккомпаниаторов — постепенное ускорение темпа. На эту ошибку нужно обращать серьезное внимание в ходе уроков концертмейстерского мастерства. Студент должен усвоить, что певцу для произнесения текста, а особенно с большим количеством согласных, потребуется чуть больше времени, чем пианисту для нажатия клавиши на фортепиано³. Кроме того, подчеркивая особое значение тех или иных слов, кульминационных точек, вокалист, как правило, отходит от основного темпа, что вполне закономерно. Темп в исполнительстве не может быть метрономическим, ибо это приведет к утрате художественной выразительности фраз, предложений, цезур. Гибкое его использование и создает неповторимость интерпретации музыкального произведения. Начинать студента «улавливать» темповыe и динамические отклонения солиста — одна из сложных задач в подготовке аккомпаниатора. Решать ее нужно на уроках (с иллюстратором) и на концертмейстерской практике.

² Ф. Э. Бах говорил: «Пусть аккомпаниатор не опасается, что о нем позабудут, потому что он не все время на самом виду. В душе понимающего слушателя мелодия и гармония неразделимы» (*Крючков Н. Искусство аккомпанемента как предмет обучения*. М., 1961. С. 71).

³ С. Рихтер рассказывал, что, работая с Фишером Дискау над песнями Ф. Шуберта, он был вынужден постоянно «при-тормаживать», ибо певец так бережно и тщательно относился к поэтическому тексту, что «выпевал» чуть ли не каждую букву.

Неотъемлемой и важной частью обучения является работа над аккомпанементом. Эта работа имеет свои особенности. К примеру, совместное исполнение требует единого понимания художественного образа сочинения и целостного его воссоздания. Работа в этом направлении развивает у студента чувство ансамбля.

В ансамблевом отношении аккомпанемент к вокальному, хоровому и оркестровому сочинениям имеет общие художественные задачи. Для студентов дирижерско-хорового отделения целесообразнее проводить изучение аккомпанементов к вокальным и хоровым произведениям. Для приобретения первоначальных навыков аккомпанемента основным материалом служат романсы и песни русских и зарубежных композиторов.

Прежде, чем начать исполнение своей партии, студент концертмейстерского класса должен познакомиться с произведением «теоретически»: прочитать название романса (нередко в названии уже заложена подсказка к раскрытию образной сферы), ознакомиться с метрономом. Внимательно необходимо посмотреть, в каких ключах написано произведение, — аккомпанемент может быть частично или целиком написан в одном ключе. Определить тональность и возможные ладотональные перемены. Ознакомиться со всеми агогическими и динамическими оттенками. Вслед за этим необходимо подробно ознакомиться с партией солиста. Прежде всего, прочитать и понять смысл поэтического текста, найти первозданность слова. Затем пропеть или проиграть вокальную партию, определяя ее интонационный строй, тесситуру, дыхание, динамику, определить смысловые кульминации.

При разборе фортепианной партии требуется определить тип фактуры, в которой она изложена. Аккомпанемент может быть аккордовым, чередованием баса с аккордами, с элементами полифонии, в унисон с солистом и т. д. Обычно встречаются аккомпанементы, включающие в себя различные виды фактур, иначе говоря —

аккомпанемент смешанного типа. В целом же работа над аккомпанементом ведется так же, как над сольным произведением: уточняются аппликатура, артикуляция, фразировка. Выверяется педаль.

После проведения подготовительной работы можно переходить к репетициям с певцом, во время которых происходит корректировка первоначальной трактовки произведения с солистом, учитывая его физические и музыкальные возможности. Партия певца должна быть не только на слуху, но и находиться в поле зрения концертмейстера, чтобы чутко реагировать на малейшие динамические и агогические отклонения. Только тогда может быть достигнуто выразительное исполнение.

Важным этапом занятий в концертмейстерском классе является подготовка концертной программы к публичному исполнению. Она может быть составлена из арий и романсов, представляющих разные музыкальные стили и эпохи. Заменой романсы могут быть концертные обработки народных песен. Не следует исполнять подряд крупные арии и романсы. Это утомит и солиста, и слушателей. Вслед за крупным сочинением можно поставить небольшое произведение, контрастное по отношению к предшествующему. Желательно, чтобы и по tessiture оно не затрудняло певца.

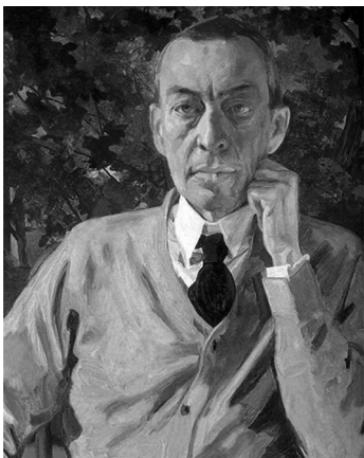
Формируя концертную программу, следует позаботиться о грамотном расположении номеров. В программе должно быть обязательно кульминационное произведение.

Особое внимание надо обратить на необходимость специальной подготовки и самонастрой к выступлению на эстраде. Важное значение играют подтянутость и контролируемость движений и походки, состояние костюма и прически. Необходимо предварительно проверить нотный материал (порядок следования страниц, произведений). Необходимо подготовить страницы для удобного переворачивания, установить фортепиано так, чтобы контакт с солистом был органичный и постоянный.

* * *

Работа в концертмейстерском классе в основном проходит над произведениями, написанными для голоса в сопровождении фортепиано. Во-первых, очень обширен вокальный репертуар, во-вторых, легче научиться играть в ансамбле, аккомпанируя именно вокалистам. Не секрет, что зачастую ученик, исполняя на рояле то или иное произведение, просто «забывает» дышать. Вследствие чего происходит внутренний зажим, который ведет к мышечному закрепощению и, как следствие, некачественному исполнению. Стихотворный текст, на который написана мелодия, сам подсказывает, где необходимо брать дыхание. А дыхание — это одна из проблем, с которой сталкивается любой исполнитель-инструменталист. Не зря все великие пианисты признавались, что многому научились именно у вокалистов. Построение музыкальной фразы, течение музыки, синтаксис — все это уже заложено в вокальной партии благодаря стихотворному тексту. Но не только и не столько из-за проблемы дыхания пианист должен ознакомиться с литературным текстом.

Главная задача, которая стоит перед исполнителем, — наиболее полно раскрыть авторский замысел. В вокальном жанре авторский замысел у любого композитора начинается со знакомства с литературным текстом. Именно от текста, как от первоисточника, мы и должны исходить в своей работе по созданию образа данного произведения. Для более наглядного примера разберем четыре романса С. В. Рахманинова из разных опусов: «Не верь мне, друг» на слова А. К. Толстого, соч. 14 № 7, «Как мне больно» на



C. V. Рахманинов

слова Г. Галиной, соч. 21 № 12, «Ночь печальна» на слова И. А. Бунина, соч. 26 № 12 и «Ночью в саду у меня» на слова А. Исаакяна в переводе А. Блока, соч. 38 № 1.

**МЕТОДИЧЕСКИЙ РАЗБОР РОМАНСА
«НЕ ВЕРЬ МНЕ, ДРУГ»
НА СЛОВА А. К. ТОЛСТОГО, СОЧ. 14 № 7**



Слова А.К. ТОЛСТОГО

Соч. 14, № 7

Allegro moderato

Конец ознакомительного фрагмента.

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