

О ЧТЕНИИ НОТ С ЛИСТА

При подготовке молодых концертмейстеров следует уделить особое внимание развитию навыков чтения нот с листа. Общеизвестно, что нельзя стать профессиональным концертмейстером, не обладая подобными навыками. С этим, думается, связаны многие проблемы формирования исполнителя: раскрытие его индивидуальности, расширение кругозора, способность к самостоятельному труду, подготовка к будущей педагогической работе и т. д. Вопросы чтения с листа приобретают сегодня особо острое, истинно драматическое звучание — и отнюдь не для одних аккомпаниаторов. Отсутствие у подавляющего большинства студентов этих необходимых умений — тревожный симптом слабого интереса молодых пианистов к музыкальному искусству в широком плане, а часто и показатель их низкого профессионального уровня. Обилие звуковоспроизводящих средств рождает опасность пассивного восприятия музыки — изучения ее только на слух. Истинное же знание литературы возможно лишь там, где студент самостоятельно проигрывает произведение за инструментом. Наконец, трудно сделаться и подлинным педагогом, если не владеешь большим и разнообразным репертуаром. А этого нельзя достичь без относительно свободного, легкого чтения нот. Отсюда ясно, что перечисляемые «большие» вопросы должны волновать всех педагогов школы, училищ и вузов, в том числе и преподавателей специальности (если они хотят видеть своих питомцев образованными, самостоятельно мыслящими музыкантами).

Нередко приходится слышать весьма странное мнение, будто бы способность читать с листа и транспонировать представляет собой исключительно врожденный дар, природное свойство личности. Вряд ли с этим можно согласиться. Учебная практика категорически отвергает подобный взгляд. Проводимая за последние годы на фортепианном факультете Московской консерватории работа по развитию этих навыков, регулярная проверка их на экзаменах и зачетных вечерах свидетельствуют о том, что при соответствующей направленности и организации дела данные способности можно успешно культивировать. Отсюда встает проблема всемерных поисков и разработки соответствующей методики обучения и тренировки. Студенты консерватории находятся в трудных условиях. Их, как правило, слишком мало готовят в этой области до вуза. Чтением с листа занимаются обычно только в начальных классах школы, а затем, по мере того как разучиваемые пьесы становятся длиннее и сложнее, эту работу прекращают. Практика в концертмейстерских классах училищ явно недостаточна. Традиция игры в четыре руки, проигрывания произведений перед прослушиванием их в концерте (стиль драгоцельных!) почти забыты. Всем педагогам ясно, что нужны срочные радикальные меры. Введение серьезной проверки по чтению с листа на вступительных и выпускных экзаменах в училищах и вузах (с обязательным учетом ее при выставлении оценки по специальности), усиление внимания к этому в клас-

сах камерного ансамбля, а может быть, даже и включение чтения с листа в учебные планы в качестве самостоятельного предмета — эти и другие мероприятия могли бы стать эффективным средством улучшения воспитания пианистов.

Методика обучения чтению с листа связана с развитием не только внутреннего слуха, но и музыкального сознания, аналитических способностей. Важно быстро понять художественный смысл произведения, уловить самое характерное в его содержании, внутреннюю линию раскрытия музыкального образа; необходимо хорошо ориентироваться в форме, гармонической и метrorитмической структуре сочинения, уметь отделить главное от второстепенного в любом материале. Тогда открывается возможность читать текст не «нота за нотой», а суммарно, крупными звуковыми комплексами, так же, как протекает и процесс чтения словесного текста. Такое явление в психологии называется целостным, или синтетическим, восприятием. Грамотный человек читает книгу или газету не по буквам и даже не по словам, а охватывает слова (иногда даже группы слов) по их очертаниям, часто по началу слова догадываясь о его смысле, о том или ином фразеологическом обороте. (Это, кстати, доказывается хотя бы тем, что, читая, мы порой не замечаем опечаток в тексте.) И при чтении с листа музыкального произведения чрезвычайно существенно умение упростить текст, избирая самое необходимое. Трудно бывает тем пианистам, которые судорожно цепляются за *и с е ноты*, безнадежно пытаются исполнить *в с ю фактуру*. Решающим условием успеха, повторю, является способность расчленивать фортепианную фактуру, оставляя лишь самую минимальную основу фортепианной партии, быстро и четко представлять себе главные изменения в пьесе — характера, тональности, ритма, динамики, фактуры и т. д. «Максимум музыки и минимум нот», — говорит все опытные пианисты.

Один из центральных аспектов сложной проблемы чтения с листа — координация исполнителем внутренних слуховых представлений и пианистических движений. Бесспорно, что проанализировать текст еще недостаточно для хорошего исполнения. Нужно уметь и пианистически реализовать свои замыслы. А для этого необходимо выработать свободу ориентировки в клавиатуре, в различных типах техники, аппликатуры. Только при полной мобилизации всех творческих способностей пианиста будет успешно проходить процесс чтения с листа.

Данному кругу вопросов посвящена статья и. о. доцента В. В. Подольской «Развитие навыков аккомпанемента с листа». Автор предлагает один из интересных, методически содержательных путей обучения этому важнейшему искусству: тренировка пианиста на трудных упражнениях, по ее мнению, закаляет нервную систему, ликвидирует «рефлекс трусости», особо активизирует внимание. Вспомним применительно к этому знаменитый девиз Суворова: «Тяжело в учении — легко в бою».

РАЗВИТИЕ НАВЫКОВ АККОМПАНеМЕНТА С ЛИСТА

Когда мы говорим о том, что пианист хорошо читает с листа, то подразумеваем высококачественное в техническом и художественном отношении исполнение произведения без предварительной подготовки. Это большое искусство, владение им обычно проверяется в ответственной обстановке: на концерте, на экзамене, в классе при занятиях с педагогом. Пианист за одну-две минуты обязан мысленно представить себе форму произведения, его стиль, динамику, нюансировку, темп, звучание в целом, подобрать удобную аппликатуру и затем начать исполнение произведения на рояле.

Музыканту необходимо обладать большой выдержкой, чтобы скрыть от слушающих возникшее при этом волнение и не показывать, что он играет с листа. Практика подтверждает, что музыкантов, владеющих этим видом искусства, не так уж много¹ (С. В. Рахманинов, С. Рихтер).

Большинство пианистов просто разбирает ноты с листа. При этом фактура произведения бывает не полностью озвученной, какая-то часть трудных в техническом отношении пассажей — пропущенной, неточно сыгранной; не всегда бывает соответствующей замыслу композитора динамика и нюансировка. Так, пианист обычно читает с листа в домашних условиях, когда просто знакомится с новым произведением. Но интересен следующий факт: стоит перед музыкантом поставить конкретную цель — за кратчайший срок выучить произведение для исполнения на концерте или уроке, как внимание его сразу же активизируется, делается более собранным, процесс ознакомления с произведением в таких случаях отнимает гораздо меньше времени. Таким образом, чтение с листа можно научиться в специальных, особых условиях, типа концертных.

Многие считают, что чем больше разбирать произведений дома, тем лучше будешь читать с листа. К сожалению, практика не подтверждает прямой зависимости: так, студенты консерватории выучивают немалое количество произведений значительной трудности, но навыков по чтению с листа в большинстве случаев не имеют.

Аккомпанемент с листа представляет собой в какой-то степени еще более сложное явление, чем чтение с листа сольных фортепианных произведений. Помимо высокохудожественного исполнения фортепианной партии перед пианистом возникают задачи чисто ансамблевого характера. Аккомпаниатор, не зная партнера, должен быть очень чутким к его музыкальным намерениям, чувствовать и исполнять произведение в едином с ним эмоциональном клю-

че. Оставаясь художником, пианист не должен быть активнее солиста, а напротив — стремиться поддерживать его, составить с ним целостный ансамбль, быть максимально гибким в процессе исполнения.

Эти качества ансамблиста создают благоприятные условия для яркого раскрытия творческих намерений солиста, что в конечном счете решает успех выступления.

Для молодого пианиста-аккомпаниатора, не имеющего концертного опыта, такие задачи часто оказываются непосильными: сказывается отсутствие профессиональных навыков, выдержки нервной системы, воли к преодолению препятствий. А это все, несомненно, мешает созданию ансамбля. Причины, тормозящие возникновение ансамбля, могут быть самыми различными. Закрываются они в сложности фактуры, ритма, интерпретации произведения солистом.

Представим себе студента консерватории, аккомпанирующего на концерте с листа. Произведение, которое он должен исполнить, включает различные виды фактуры (начиная от простых аккордов, вплоть до сложной технической пассажами). Допустим, что первые две страницы — легкие, «прозрачные». Он играет их уверенно, соблюдая верный ритм, и внимательно следит за певцом. Но вот с третьей страницы начинается более «густая» фактура, изобилующая трудными пассажами. Пианист не может сразу определить все звуки, найти удобную аппликатуру для исполнения; он начинает тормозить движение, замедляет темп, пытается разобраться в фактуре, и, главное, — стремится выиграть все ноты. Благодаря этому теряется контроль над певцом, который оказывается впереди пианиста, и ансамбль, естественно, разрушается. Пианист же, поглощенный разбором и выигрыванием нот, не замечает возникающих при таком ансамбле диссонансирующих созвучий и ритмических смещений и приходит к финалу значительно позднее партнера.

Худший вариант таких выступлений — когда неопытный аккомпаниатор проявляет на концерте полное отсутствие воли и выдержки, начинает нервничать и превращает игру, беспомощно сняв руки с клавиатуры. Подобные явления в большинстве случаев не проходят бесследно. Многие пианисты после таких случаев долгое время боятся выходить на эстраду.

Часто происходят недоразумения вследствие особой интерпретации произведения солистом, не совпадающей с авторскими указаниями, которыми руководствуется аккомпаниатор при чтении с листа. Он начинает нервничать, творчески «заканчиваться», не может сразу войти в сферу ощущений солиста, художественная сторона ансамбля заметно страдает. Одна из моих студенток, аккомпанируя в классе певцу, исполнившей произведение по моей просьбе очень свободно, остановилась и сказала растерянно: «Я не могу так играть». Другая же мужественно продолжала исполнять «по-своему», нежиря на своего партнера.

¹ Сама профессия пианиста-солиста не располагает к этому. Солист никогда не играет на концерте по нотам с листа.

Наблюдения показывают, что недостатки ансамбля при аккомпанементе с листа объясняются следующими причинами: отсутствием активного профессионального внимания и чуткой к намерениям солиста; упругого темпо-ритма, неумением находить в любой сложной фактуре гармонические «опорные точки», позволяющие сохранить единый с солистом темп и удобную аппликацию для трудных в техническом отношении пассажей, а также быстро проводить гармонический анализ всего произведения.

Многие студенты фортепианного факультета благодаря подготовке в училищах и общей музыкальной одаренности, а также предрасположению к этому виду деятельности в какой-то степени обладают необходимыми навыками для аккомпанеента с листа. Но некоторые, отлично играющие сольные произведения, проявляют полную беспомощность в этой области; нужна особая тренировка, способствующая развитию необходимых для этого компонентов¹.

Предлагаемые в этой статье упражнения, конечно, не разрешают полностью вопроса, как научить студента идеально аккомпанировать с листа, но в какой-то степени могут способствовать укреплению и активизации навыков профессионального внимания, необходимого при исполнении больших произведений со сложной фортепианной фактурой, а также развитию более устойчивого ритма и профессиональной «схватки» в концертных условиях.

Практика показала, что данные упражнения помогают музыканту развить более быструю ориентировку в произведении во время аккомпанеента с листа. А это, несомненно, складывается на его психике; он обретает большую уверенность и спокойствие в концертных условиях.

Упражнение № 1 рассчитано на нахождение «опорных точек» в фортепианной фактуре, представляющей непрерывное движение триолей в унисон (в произведении семь страниц):

I Lento, *tempestuoso* $\text{♩} = 20$ Римский-Корсаков. "Колышется море; волна за волной"

The image shows a musical score for an exercise. At the top, it is labeled 'I Lento, *tempestuoso* $\text{♩} = 20$ Римский-Корсаков. "Колышется море; волна за волной"'. The score is written for voice and piano. The vocal line is in a treble clef with a key signature of two sharps (D major) and a 3/4 time signature. The lyrics are: 'Ко - лы - шет - ся мо - ре; вол - на за вол - ной'. The piano accompaniment is in a bass clef with the same key signature and time signature. It features a continuous stream of triplets in both hands, marked 'tempo legato'. The piano part is written in a grand staff format.

¹ Изданная в 1950 году книга Н. Крюкова «Искусство аккомпанеента как предмет обучения» посвящена подготовке студентов учебных заведений к концертно-исполнительской и аккомпаниаторской деятельности. Автор подчеркивает в ней необходимость развития навыков аккомпанеента с листа путем комплексного восприятия звуков при чтке нот, превращения гармонических фигураций в аккорды, упрощения сложной фактуры, изложения

гармонической основы. Большое внимание Н. Крюков уделяет образванию в слуховом представлении связи движения басовых звуков, знанию вокальной партии имитированно от фортепианной и т. д. Касается автор, правда, вскользь, и вопроса аппликации при чтке с листа, рассматривает вопрос транспонирования (этой теме, кстати, посвящена книга О. Рафалович «Транспонирование в классе фортепиано», изданная в Ленинграде в 1963 г.).

Условно сгруппируем триоли по четвертым ($\frac{3}{8}$ на одну четверть). В быстром темпе и очень ритмично следует играть только начальную ноту каждой четверти (опорные точки). На первый взгляд упражнение кажется легким. Но на самом деле это не так. Однообразие и «густота» фактуры утомляет глаз, и у пианиста не хватает зрительного внимания на протяжении семи страниц совершать скачки с опорной ноты на следующую опорную. Поэтому в начале занятий следует играть не более двух страниц. Тренировка предполагает классные условия, где иллюстратор несет мелодию или педагог играет ее на рояле. Далее можно «опираться» на первую ноту каждой триоли (это уже приближает к исполнению в подлинном изложении со счетом на $\frac{12}{8}$).

Одному из студентов второго курса, не имеющему абсолютно никакой практики по четке с листа, а

также и по аккомпанементу, было предложено два задания: первое — сыграть любые две страницы из этого упражнения без предварительных поисков опорных точек на рояле и затем — две другие страницы после тренировки на опорные точки. Во втором случае результат был значительно лучше. Пианист играл гладко, без торможения темпа, что имело место при первом варианте, ощущал большую уверенность и лучше слушал партию певца. Во время игры было заметно его стремление вовремя попасть на опорные точки и удержать упругий ритм.

Поиск опорных точек в «густой» фактуре, безусловно, развивают зоркость глаза.

В упражнении № 2 преследуется та же цель, что и в № 1, но в нем повалывается новая трудность:

2 Moderato $\downarrow = 76$

Римский-Корсаков. "Вздвываются волны"

a piena voce

Взды-ма ют-ся вол-ны, как го-ры и

к твер-ды воз-но-сят-ся звезд-ной

Здесь — различные партии, предназначенных для исполнения левой и правой рукой, нет унисона, который значительно облегчает нахождение опорных точек. Так же как и в предыдущем упражнении, в быстром темпе следует играть только первую ноту каждой четверти (условно заменяем $\frac{3}{8}$ на $\frac{3}{4}$). Затем — играть ноты первой и третьей восьмой каждой четверти на протяжении трех-четырёх страниц произведения (в нем девять страниц) и, наконец, ноты, при-

ходящиеся на каждую восьмую (то есть все время приближаться к оригиналу).

Упражнении № 3 должно научить студента, с одной стороны, во время игры видеть строчку вокалиста, то есть развить у него чувство зрительного контроля, необходимого при аккомпанировании незнакомого произведения с листа, и, с другой стороны, — приучить охватывать произведение целиком, досконально знать его мелодическую линию и гармоническую основу.

3 **Andante poco moto**

p

Что гру - стишь ты, о - ди - но - кий?

Поэтому в начале тренировки рекомендуется играть только нижнюю строчку (бас) и вокальную, создавая при этом по возможности динамику и нюанс.

(В зависимости от способностей студента единый регистр фактуры — аккорды — может быть также обязательным при игре упражнения.)
 Этом есть неудобство — непривычное для глаз состояние между нижней и верхней (вокальной) строчкой. Преодоление подобной трудности на протяжении двух-трех страниц, несомненно, принесет пользу: поле зрения пианиста расширится, и он с легкой легкостью будет контролировать певца, следить за «графическим» расположением его партии (встать, это облегчит аккомпанемент скрипкам и виолончелистам).

Если в вокальной строчке есть паузы и мелодию продолжает фортепианная партия, пианист должен заметно переключиться с вокальной партии на фортепианную, не нарушая при этом мелодической линии всего произведения.

Второй вариант этого упражнения — исполнение вокальной партии голосом. Студент играет нижнюю строчку (бас) и поет со словами вокальную строчку. Если студент стесняется петь, что, встать, случается очень часто, то можно просто сольфеджировать или называть ноты в соответствующем ритме. Третий вариант — это пение вокальной партии под свой аккомпанемент (нужно играть все, что написано автором, то есть без упрощений).

Исполнение упражнений должно происходить в «атмосфере концерта», то есть во времени, необходимом для исполнения данного произведения (без остановок и исправлений), с соблюдением авторских динамических указаний.

Степень трудности упражнений, предназначенных для тренировки студентов в этом аспекте, должна все время возрастать. Так, например, у п р а ж н е н и е № 4 представляется более сложным, чем № 3. Здесь значительно поднятие мелодия и более густая фактура фортепианного сопровождения.

4 **Maestoso** Алябьев. "Цветок"

(Цве)ток у - вяд - ший, о - ди - но - кий,

Упражнение № 5 является своеобразной «гимнастикой для глаз» и также рассчитано на быструю ориентировку в произведении:

Римский-Корсаков. "Из слез моих много, мальютка, родилось душистых цветов"

5 Allegro non troppo

pp

Из слез мо . их мно . го, ма . лют . ка, ро . дил . ось ду . шис . тых цве .

pp

тов; а издо . хн . мо . и пре . вра . ти . лись

p

Здесь перед студентом ставится более сложная задача: в быстром темпе играть вокальную партию правой рукой, а левой — опорные точки, приходящиеся на первую и четвертую восьмые в такте. Тут появляется новая трудность: четвертую восьмую нужно играть левой рукой, переброски ее через правую. Поэтому для успешной тренировки необходим

предварительный анализ глазами. На этом материале можно тренироваться и в другом варианте: вокальную партию петь, а опорные точки играть левой и правой руками, то есть так, как этого требует фактура.

В упражнении № 6 нужно одновременно играть вокальную строчку и нижнюю, представляющую собой гармоническую фигурацию:

6 Andante ♩ = 66

Римский-Корсаков. "Нимфа"

dolce

Я зна . ю, от . че .

sempre legato

pp

го у э тих бе ре гол.

Трудность отрывка заключается в скачках на две октавы вниз в партии левой руки и густой фактуре средней строчки, утомляющей глаз при соединении верхней и нижней строчек аккомпанемента.

Часто студенты при чтке с листа обнаруживают неумение сразу находить удобную аппликатуру для исполнения технических пассажей. Для устранения

этого недостатка необходимо тренировать студента на упражнениях для левой и правой рук отдельно. Нужно научить его мысленно расчленить пассаж на группы, находить в нем опорные точки и представлять себе аппликатуру — каким пальцем нужно попасть на опорную точку (упражнение № 7 рекомендуется для правой руки):

7 Allegretto

Упражнение № 8 представляет полезный материал для тренировки левой руки:

8 Affetuoso $\text{♩} = 88$

Скрибин. Прелюдии, соч. 11, № 19

Проанализировав глазами, студент должен исполнить это на рояле в темпе и с соответствующей нюансировкой. Затем рекомендуется просольфеджировать мелодию этой прелюдии под аккомпанемент левой руки (в пределах возможного, конечно, учитывая специфику фортепианной мелодии).

Упражнение № 9 служит образцом материала для тренировки правой руки (сольфеджирование баса исключается):

9 Vivo $\text{♩} = 122$

Скрябин. Прелюдия, соч. 11, № 23

Можно тренироваться и на вокальных произведениях, способствующих разрешению этих задач, но в них появляется специфическая трудность — более широкое расстояние между крайними строчками.

Пройдя ряд подготовительных упражнений, следует переходить к более трудным, которые, на наш взгляд, дают навыки, необходимые для успешного

аккомпанирования с листа сложных произведений. Они сводятся к установлению определенной гармонической схемы, которую студент должен видеть в любой фактуре.

Для примера обратимся к романсу Глинка «Скоро узы Гименея» (упражнении № 10):

10 Andante con moto

Глинка. «Скоро узы Гименея»

Студент должен сыграть его очень ритмично, в определенном «темпо-времени», акцентируя сильную долю каждого такта, то есть подчеркивая гармонию опорных точек.

Теперь возьмем романс Рахманинова «Я тебе ничего не скажу» (упражнении № 11) и будем его исполнять таким же образом. Это значит, что студенту целесообразно увидеть в данном произведении как бы «гармоническую схему»:

11 Allegro

Рахманинов. "Я тебе ничего не скажу"

Подчеркивая первые четверти — опорные точки каждого такта, — он должен помнить, что исполняет иллюзию произведения. Это задание способствует укреплению ритма, темповой выдержки. Если перед студентом поставить цель играть только опорные точки в каждом такте, то это всегда может вызвать ритмическую и темповую неустойчивость. Целесообразнее идти от целого к частному, чем наоборот. Желательно, чтобы во время упражнения педагог исполнял на рояле мелодию (вокальную партию).

Одной из моих студенток, не имеющей навыков аккомпанирования, было задано сыграть с листа романс Рахманинова «Эти летние ночи». Она выполнила это плохо, так как фактура оказалась слишком густой; все время происходило торможение темпа. Тогда я попросила ее играть «по схеме» и значительно быстрее. Студентка сделала это удовлетворительно (ритмично и уверенно). Затем ей было предложено проаккомпанировать присутствующей в классе певице часть романса в настоящем изложении и темпе. Результат оказался хорошим: две странницы

пятистия сыграла с легкостью, обнаружив во время игры упругий ритм; в трудных местах не было абсолютно никакого торможения движения, все время ощущалось стремление к уже знакомым гармоническим опорным точкам — аккордам.

Как известно, в этом романсе вокальную партию иногда прерывают фортепианные реплики. Студентка очень ловко их выигрывала, так что мелодическая линия произведения не нарушалась.

После данного упражнения она получила еще одно задание. В одном из романсов Рахманинова нужно было сначала увидеть «схему» произведения и затем проаккомпанировать его. Результат оказался весьма удовлетворительным.

Далее рекомендуются упражнения, где гармоническая опорная точка выражена не слитным аккордом, а в виде гармонической фигурации.

У п р а ж н е н и е № 12 предполагает быстрый зрительный анализ пассажей и соединение их в аккорд, в гармоническую схему. Считать следует не на $\frac{2}{4}$, а на 2:

12 Allegro $\text{♩} = 72$

Римский-Корсаков. "Южная ночь"

На раз - до - лья не - бес све - тит

The score consists of a vocal line in treble clef and piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The vocal line starts with a piano (p) dynamic and includes an accent (>) over the final note. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the bass and chords in the treble.

12 а

This block shows the piano accompaniment for exercise 12a, consisting of two staves (treble and bass clefs). It features a series of chords and arpeggiated figures.

В упражнениях № 13, 14, 15, 16 представлена более сложная фактура. Здесь так же, как и в предыдущем упражнении, нужно стремиться к соединению группы нот в один аккорд. Это развивает умение видеть горизонталь, способность во время игры заранее охватывать глазами все последующие, быстро анали-

зировать гармонию, что, как уже было сказано, является очень важным моментом при чтке с листа.

В упражнении № 13 полезно в быстром темпе производить смещение нот в аккорд — то в нижней, то в верхней строке, превращая каждую четверть в точку опоры:

13 Andante mosso con molto anima

The score for exercise 13 includes a vocal line in treble clef and piano accompaniment in grand staff. The key signature has two sharps, and the time signature is 3/4. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the bass and chords in the treble.

Глинка. "Не говори: любовь пройдет"

Не го - во - ри;

This block shows the piano accompaniment for exercise 13a, consisting of two staves (treble and bass clefs). It features a series of chords and arpeggiated figures.

13а

This block shows the piano accompaniment for exercise 13a, consisting of two staves (treble and bass clefs). It features a series of chords and arpeggiated figures.

А в упражнении № 14 — смешение триолей в аккорды, идущие четвертями:

14 Римский-Корсаков. "В порыве нежности сердечной"

Allegro appassionato ♩ = 104

mf

В по-ры-ве не-жности сер-деч-ной ты жизнь-ю

14а

В упражнении № 15 следует опираться на первую, третью, четвертую и шестую восьмые, соединяя в аккорды всю гармоническую фигурацию:

15 Римский-Корсаков. "Ты и мы"

Allegro ♩ = 66

Пу-сто-е вы серд-еч-ным ты о-

Упражнение № 16 — наиболее трудное. Здесь в быстром темпе нужно соединить в аккорд большое количество нот:

16 Più vivo
 poco a poco cresc. e accel.

Рахманинов. "Я не пророк"

16a

Упражнение № 17 (фрагмент из «Синтезика») — пример более сложной фактуры, где гармоническая фигурация изложена в диапазоне трех

октав. При превращении каждой четверти в аккорд пианисту необходим быстрый анализ гармонии:

17 Andante ♩ = 80

Римский-Корсаков. "Синтезика"

17a

го жий мой,

pp

The score for exercise 17a consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line has three notes: 'го', 'жий', and 'мой,'. The piano accompaniment features a complex, multi-layered texture with many notes, some of which are beamed together. The dynamics are marked *pp* (pianissimo).

17b

па рень

The score for exercise 17b consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line has three notes: 'па', a rest, and 'рень'. The piano accompaniment features a complex, multi-layered texture with many notes, some of which are beamed together. The dynamics are marked *pp* (pianissimo).

Предлагаемые упражнения имеют значение подготовительного этапа и представляют лишь небольшую часть фактурных трудностей, встречающихся в произведениях. Но и они, на наш взгляд, могут способствовать раскрепощению психики студента, часто находящейся во власти сложной фактуры, и дать ему возможность более легко и свободно управлять музыкой.

Молодой аккомпаниатор, выступая в концертных условиях и испытывая фактурные затруднения, не может следить за художественной стороной исполнения, за качеством и характером звука. Часто все регистры фактуры (и бас, и гармоническая фигурация,

и мелодия) звучат с одной силой, несмотря на то что в выученных сольных пьесах тот же студент проявляет достаточное владение звуковой палитрой. Поэтому не бесполезны упражнения и в этой области. Они направят внимание на очень важную — художественную сторону аккомпанемента.

Студент, выполняя следующие упражнения, заранее должен представить себе динамику звучания — «звуковую схему» произведения, то есть уточнить, с какой силой он будет играть ту или иную часть фактуры.

Фактура романса Римского-Корсакова «Горними тихо летела душа небесами» — хороший материал для этой цели (упражнение № 18):

18

Римский-Корсаков. «Горними тихо летела душа небесами»

18

Larghetto

pp dolce

Гор - ни - ми ти - хо ле -

pp con sordino

p

The score for exercise 18 consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line has the lyrics 'Гор - ни - ми ти - хо ле -'. The piano accompaniment features a complex, multi-layered texture with many notes, some of which are beamed together. The dynamics are marked *pp* (pianissimo) and *pp dolce* (pianissimo dolce). The piano part is marked *pp con sordino* (pianissimo with sostenuto pedal) and *p* (piano).

те-ла ду-ша не-бе-са - ми, гру-стны-е до-лу о-на о-ну-

Повторяющаяся в начале романса терция является гармоническим фоном. В такте 2 в нижней строке появляется мелодия. Хотя автор не указывает, с какой силой ее нужно играть, но, само собой разумеется, она исполняется громче, чем гармонический фон. Условно обозначим ее звучание *p*. Далее в партии фортепиано возникает три плана звучности. Несмотря на то что у автора стоит *p*, мелодию, появляющуюся в средней строке, нужно играть *mf*, гармоническую основу (увеличенную кварту и уменьшенную квинту) — *p* и бас — *mp*.

Играя в таком плане это произведение, студент должен помнить о том, что звучность фортепианной партии не может преобладать над вокальной. В этом заключается художественное равновесие партнеров в ансамбле. В зависимости от силы звука певца увеличивается или уменьшается динамика партии фортепиано. Но соотношение силы звука между отдельными элементами фортепианной фактуры остается для пианиста неизменным.

Все предыдущие упражнения сводятся к тому, чтобы научить студента читать с листа фактуру вокального произведения, видеть и слышать его основу. Практика показывает, что очень часто аккомпаниатор, знакомя вокалиста с новым произведением, должен сыграть все — и вокальную строчку, и фортепианное сопровождение.

Романсы Римского-Корсакова «Певец» и «Тихо море голубое» (упражнения № 19, 20) могут служить хорошим материалом для тренировки. На них можно проверить владение различными градациями звучания, а также быструю ориентировку в трехстрочной фактуре. Оба романса рекомендуем сыграть очень выразительно, так же, как фортепианные произведения. Певучей должна быть мелодия, мягким и более тихим — сопровождение, гармоническая основа.

19 Lento $\text{♩} = 58$
dolce a piacere

Римский-Корсаков. "Певец"

Не-кра-сив а, зна-ю сам, в бит-ве бес-по-ле-зен!

p (colla parte)

20

Allegro $\text{♩} = 122$

Римский-Корсаков. "Тихо море голубое!"

dolce

Ты хо, ты хо

pp legato

Как известно, аккомпаниатор-профессионал, выступающий на концертной эстраде совместно с певцом, имеет широкий круг обязанностей. Он должен быть не только хорошим ансамблистом, но и чутким товарищем, поддерживающим солиста и в музыкальном, и в психологическом отношении.

Допустим, что певец перед выступлением чем-то взволнован или просто нездоров (а это все, как известно, сказывается на необходимой для выступления собранности). В таком состоянии он может забыть слова, мелодию, «выйти» из тональности. Певец в подобных случаях не имеет права оставаться безучастным, а обязан незаметно для публики оказать помощь своему партнеру, наладить ансамбль. Или допустим, что певец забыл мелодию. Певцу необходимо сразу же ее подыграть, но сделать это с чувством такта, чтобы не обратить внимания слушающих.

Певец забыл слова и задерживает вступление следующей фразы. Певец немедленно подсказывает (конечно, шепотом) первые два-три слова, а то и все предложение, не переставая играть.

Как показала практика, молодые аккомпаниаторы и студенты плохо справляются с этим заданием. Пытаясь прочесть текст, они останавливаются и не оказывают вовремя нужной помощи певцу.

Думается, что здесь нужна определенная тренировка — упражнения на быстрое прочтение текста и произнесение его отчетливым шепотом.

Упражнение № 21 следует исполнять в более медленном темпе, чем Moderato. Певец поет первое предложение, пианист же, не нарушая ритма и темпа, играя начало такта 4, должен очень быстро подсказать шепотом слова второго предложения, чтобы певец успел вовремя «вступить» на вторую восьмую третьей четверти.

21

Moderato $\text{♩} = 60$

Римский-Корсаков. "Когда гляжу тебе в глаза"

p

Когда гляжу тебе в глаза, стихает

на сердце гроза, когда в уста тебя целую,

p

Трудность заключается в том, что, играя, пианист обязан «охватить» глазами текст в двух последующих тактах и быстро его подсказать. Такие задачи нужно ставить перед пианистом не менее двух или трех раз на каждой странице. На этом же материале следует тренировать студента и в другом направлении. Певец может нарочито неправильно исполнить мелодию, и пианист должен моментально «подыграть» ее, «выправить» положение. Причем хорошо было бы певцу во время тренировки «забывать» текст и допускать ошибки в мелодии в самых неожиданных для пианиста моментах. Например, тогда, когда тот играет с особым чувством, увлечением и не очень внимательно контролирует певца (такая тренировка предползается в классных условиях, где есть педагог и иллюстратор).

После ряда вышеназванных упражнений, развивающих профессиональное внимание и упругий ритм, можно предложить студенту аккомпанировать с листа романсы Чайковского «О, если б ты могла», «Любовь мертвеца», «Песнь Миньоны», «Как над горячею золой», «Новогреческая», «Пойми хоть раз» и т. д. На этих произведениях можно проследить, насколько студент научился преодолевать фактурные препятствия, находить опорные точки и следить за вокальной строчкой.

Научить студента, не имеющего от природы способности идеально аккомпанировать с листа, безусловно, трудно. И все же, если он будет ежедневно упражняться в этой области, причем в атмосфере «концертных условий», проявляя инициативу и требовательность к себе, он сможет достигнуть значительных результатов.

Большую пользу для развития навыков аккомпанемента с листа может принести ежедневная четка с листа фортепианных миниатюр. Важно, чтобы она не сводилась к разбору, о котором шла речь в начале статьи. Следует сыграть произведение с начала до конца без остановок и замедлений, с нюансами, как на концерте, затем — повторить его. На следующий день — снова читать с листа это же произведение. Думается, что с каждым повторением результат как в техническом, так и в художественном отношении будет становиться все лучше, а также появятся необходимые для этого выдержка и более устойчивая воля.

Развитию слухового внимания может помочь игра в четыре руки. Пианист, играя свою партию, все время должен слушать своего партнера и вместе с ним создавать единый музыкальный образ.

Существует довольно распространенное мнение, будто хорошее владение навыками четки с листа — это только дар природы. Думается, дело обстоит не так. Ведь опыт — это сумма выработанных устойчивых рефлексов при определенном режиме. Здесь будет уместным напомнить слова великого русского физиолога И. П. Павлова, которые, думается, полезны и для понимания музыкально-педагогического процесса. «Образ поведения человека и животного, — говорит он, — обусловлен не только прирож-

денными свойствами нервной системы, но и теми влияниями, которые падали и постоянно падают на организм во время его индивидуального существования, то есть зависят от постоянного воспитания или обучения в самом широком смысле этих слов»¹.

Что же может помочь развитию интересующих нас навыков?

Нескольким студентам четвертого курса было предложено представить себя сидящими на концертной эстраде и проаккомпанировать с листа песню Варлаама из оперы «Борис Годунов» и арию Роберта из оперы «Иоланта». Следовало соблюдать упругий ритм и темп, фортепианную партию можно было играть, конечно, не полностью. Останавливаться во время исполнения категорически запрещалось. И вот когда певец встал у рояля и «концерт» начался, реакция студентов была самой различной. Ментально были обнаружены среди них смелые и робкие, причем странным было то, что в группе робких оказалось несколько человек, достаточно ярких в исполнительском отношении, и наоборот, в группе смелых были пианисты со средними способностями. Одна студентка, хороший музыкант, показала полное отсутствие воли и выдержки, все время останавливалась и в конце концов вообще отказалась играть (кстати, после этого эксперимента она не приходила в класс долгое время). А на одном из первых после этого уроков на просьбу снова почитать с листа — расплакалась. Другая выполнила только половину задания, третья, сыграв полторы страницы, попросила освободить ее от этого мучения. Многие же держались мужественно до конца испытания, правда, не вытравывая и 20% правильных нот. Лучший результат показала самая флегматичная пианистка: она, правда, без особого творческого оговора, хорошо выполнила задание.

Конечно, музыкальные условия, в которых протекало формирование студента до консерватории, имеют значение, но, думается, не решающее. Среди тех, кто «отважился» сыграть предложенные произведения, были пианисты с различным музыкальным прошлым. Некоторые из них учились до консерватории в ЦССМШ, где, кстати, четке с листа и тем более аккомпанементу с листа не уделялось внимания. И тем не менее эти студенты показали при проверке совершенно различные результаты. Например, одна студентка продемонстрировала полную беспомощность, все время останавливалась: у нее не хватило выдержки сыграть произведение до конца. Она ежeminутно перекладывала свое внимание с партии партнера на фортепианную фактуру, каждый неверно взятый аккорд приводил ее в содрогание. Пианистка все время стремилась правильно играть и отставала от певца. Другой студент, наоборот, проявил замедленную реакцию, спокойно реагировал на то,

¹ Павлов И. П. Избранные произведения. М., 1951. С. 280.

что ансамбль с певцом не получается. Третий хорошо справился с тем же заданием, хотя в исполнительском отношении его игра не была яркой, и т. д.

Однажды я рассказала студентам, в каких условиях выступает пианист в «сборных» концертах. Напомнила о том, как за пятнадцать-двадцать минут нужно «охватить» глазами все произведение и запомнить множество «условностей».

У многих студентов покрякивал фортепьяно испуг на лице. Когда же я предложила нескольким студентам трудное произведение «охватить» глазами за пять минут и попросила запомнить ряд «условностей», я встретила самую различную реакцию. Одна из них не выдержала этой нагрузки и, сыграв несколько строчек, опустила руки на колени и сказала: «Мои нервы не выдерживают этого». А в обычных классных условиях она аккомпанирует с листа довольно прилично. Некоторые стали нервно хохотать во время игры. Довольно флегматичный по своему складу студент отнесся ко всему этому процессу спокойно и дал значительно лучший результат, чем другие.

И вот, тренируя студентов в таком плане на каждом уроке, все-таки удалось добиться небольших сдвигов. Они приобрели определенные навыки. Правда, рефлексы вырабатывались по-разному: одни студенты за короткий срок дали хорошие результаты, другие приблизились к этому показателю за более длительный период. Тем не менее выработка необходимых рефлексов была налицо. Все эти небольшие, конечно, наблюдения заставляют задуматься над значением пластичности нервной системы у студентов, врожденного типа темперамента, равновесия процессов раздражения и торможения как решающего фактора в интересующей нас области аккомпанемента с листа и тех музыкальных условий, которые предшествовали консерваторскому периоду.

Более тщательное изучение студентов даст возможность, на наш взгляд, углубить индивидуальный подход в процессе их обучения и развить у них необходимые профессиональные навыки.

В концертных условиях пианист очень часто сталкивается с артистами разных жанров, и трудность заключается в том, что музыкант, не теряя своего исполнительского лица, должен быть максимально чутким к намерениям солистов, найти с ними единый язык. И все это должно получиться без репетиции, прямо на эстраде.

Для подготовки студентов к аккомпанированию с листа в концертах нужен особый вид тренировки. Обобщение опыта мастеров аккомпанемента, а также личная практика позволяют сделать определенные выводы. Есть ряд компонентов, которые являются общими для всех концертных номеров, и, овладев ими, пианист сможет на приличном профессиональном и художественном уровне выступать в таких концертах.

Это — упругий ритм, умение выделить в фортепьянной партии основное (гармонично и характерное

интонации), слуховое и зрительное внимание, память на «условности».

Думается, что полезно тренировать студентов по каждому разделу отдельно, причем не отрывая от общей художественной задачи. На первом этапе нужно выработать у студентов выдержку на темп и ритм, то есть умение от начала до конца сыграть произведение очень ритмично, причем в настоящем темпе. Здесь обнаруживается весьма парадоксальный момент. Как известно, музыканта с детства приучают к точному исполнению нотного текста. И вот, когда мы начинаем тренировать его, добиваясь темповой выдержки, в игре его появляются много фальшивых нот. Студента это начинает нервировать, у него сразу же возникает закономерное торможение темпа, он хочет сыграть правильно. В таких случаях студенту надо так разъяснить суть задания, чтобы он мог свыкнуться с этим временным явлением (фальшивые ноты). Одна из студенток очень долго не могла преодолеть первый этап. Она без конца тормозила темп, желая правильно сыграть, а на одном из уроков сказала: «Я лучше в следующий раз буду играть». Здесь упорство и настойчивость уступили место слабой воле, самолюбью, страданиям из-за того, что не может справиться с заданием. И этого психологического состояния также нельзя не учитывать! Через несколько уроков она это задание выполнила более смело и уверенно (систематическая повторяемость дала свой результат), и можно было переходить к следующему этапу.

Второй этап сводится к тому, чтобы научить студента видеть и играть в густой фактуре хотя бы минимум верных нот, соблюдая при этом четкий ритм. Говоря иными словами, в технических, исполняемых в быстром темпе произведениях следует подчеркивать гармонию первой четверти каждого такта и выделять наиболее значительную интонацию (фальшивые ноты недопустимы). Длительная тренировка в таком плане постепенно может привести к максимальному охвату фактуры в трудных произведениях. Более легкие сочинения, ранее вызывавшие затруднения, окажутся почти доступными для аккомпанирования с листа, причем на высоком исполнительском уровне.

Третий этап — это тренировка зрительного и слухового внимания. Иллюстратор или педагог должен нарочито неправильно петь произведение, «перескакивать» через строчки, такты, чтобы студент ни на одну минуту не терял бы чувства настороженности, именуемого профессиональным вниманием. Ему необходимо глазами следить за исполнением певицы или певца, за графическим изображением мелодии. Выработка этого рефлекса имеет очень большое значение для аккомпаниатора; овладев этим, он становится более гибким и чутким, что на концертной эстраде весьма важно. Если при проверке обнаружен сдвиг в этом

направлении, можно переходить к четвертому этапу тренировки — памяти на «условности». Для этого следует взять несложную куплетную форму и придумать «условности» по типу встречающихся на концертной эстраде. Пусть певец или педагог скажет студенту так, как говорят обычно артисты: «Сыграйте заключение песни вместо вступления; первый куплет — от начала до конца; второй — до места, отмеченного значком; далее — соло рояля; затем сыграйте мою партию до конца; третий куплет исполняется подряд, а между третьим и четвертым куплетами сыграйте вступление. В четвертом куплете последние две строчки повторяю два раза, в конце — большое внимание». Кроме того, певец может попросить запомнить особые «условности» и на дыхание, связанные с ускорением каких-нибудь тактов, фраз и т. д. Пянист должен все это выполнять без особых рассуждений, так как такого плана просьбы можно услышать на концерте от любого прославленного певца. Тренируя студента, нужно следить за тем, чтобы он не останавливался, «потеряв» певца, он должен выбраться из этого положения незаметно.

После того как тренировка по всем разделам доведена до определенного уровня, можно студента поставить в «концертные условия» и проверить его навыки.

В педагогической практике мы часто наблюдаем такие факты, как неудачное выступление студента на эстраде. Говорят, что «он волновался, не овладел собой, что в классе играл хорошо» и т. д. Это может случиться и с аккомпаниатором. В классе, где вырабатывается устойчивый рефлекс аккомпаниатора, почти всегда бывает одна и та же обстановка. Присутствуют педагог и, в крайнем случае, случайно вошедшие товарищи. Студент играет сравнительно спокойно, может остановиться, исправить ошибку, чего нельзя сделать на концерте. Иллюстратор всегда одинаково правильно поет, и студент не подвержен тому напряжению, которое испытываешь, сидя на эстраде.

Таким образом, верная система играющего вызывает в классе к определенной атмосфере. Когда же студент выманил, допустим, на эстраду Малого зала, то большое пространство, яркий свет, публика — все это новые, непривычные раздражители, с которыми он часто не может справиться. Как правило, пианист вследствие этого перестает контролировать себя и играет плохо. Частые выступления в Малом зале постепенно вырабатывают выдержку, способствуют этому в какой-то степени и репетиции. Но как быть, когда студент выходит только раз в год на эстраду Малого зала в качестве аккомпаниатора?

Если певец поет гладко, студенту нетрудно аккомпанировать. Но если вокалист забыл, «перескочил» или сделал неожиданно темповые сдвиги, психологические паузы, то как это отразится на неопытном студенте? Он, безусловно, может остановиться, растеряться и не оказать помощи певцу.

Бывают случаи, когда певец на концертной эстраде, забыв слова и не дождавшись помощи от пианиста, подходит к нему, «заглядывает» в ноты, а пианист сидит в растерянности. Такие случаи вызывают у аккомпаниатора испуг, чувство стыда, а иногда и порождают неприязнь к аккомпанированию на всю жизнь. Поэтому в классах, на наш взгляд, нужно создавать такие условия при тренировке, такую атмосферу, которые были бы похожими на условия концертной эстрады.

Наконец, в классе можно создать «предлагаемые обстоятельства» (К. С. Станиславский). Следует сказать студенту: «Вы находитесь на концерте. Пианист, который должен аккомпанировать этот концерт, не пришел. Вас просят выручить, вы должны спасти весь концерт». Ему вручаются пять-шесть трудных произведений для «охлаждения» глазами. Студент должен мысленно представить себя на эстраде, ощутить публику, почувствовать «дыхание» зала. Если это ему удастся, он становится значительно собраннее, внимательнее, он знает, что «остановиться» нельзя.

В таких условиях определяется характер студента и происходит проверка его истинной воли, приобретенных навыков, выдержки. Все это является необходимым для подготовки молодого аккомпаниатора не только к небольшим выступлениям, но и к проведению сборных концертов.

Сборные концерты строятся не по трудности, а по принципу удовлетворения интересов публики. Поэтому в каждом концерте могут быть и очень трудные для аккомпаниатора номера, и очень легкие. Кроме того, тренировка на трудных вещах в условиях класса (для каждого студента, конечно, должна быть найдена «своя», предельная трудность) представляет известную возможность «закалить» нервную систему, ликвидировать рефлекс трусости, а также активизировать внимание, что даст творческую свободу во время ответственных выступлений.

Каждый концерт приносит множество различных неожиданностей, но общие принципы подготовки, изложенные выше, могут дать, на наш взгляд, при регулярной тренировке несомненный положительный результат в отношении развития профессиональных навыков аккомпаниатора и в значительной степени подготовят к проведению концертов самых трудных форм.