



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •
• МОСКВА •
• КРАСНОДАР •



И. Э. МОСИН

ТВОРЧЕСКАЯ РАБОТА В КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОМ КЛАССЕ

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ ПОСОБИЕ

Издание второе, стереотипное



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •
• МОСКВА •
• КРАСНОДАР •



Мосин И. Э.

М 81 Творческая работа в концертмейстерском классе: Учебно-методическое пособие. — 2-е издание, стереотипное. — СПб.: Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2017. — 112 с.: ил. — (Учебники для вузов. Специальная литература).

ISBN 978-5-8114-2840-3 (Издательство «Лань»)

ISBN 978-5-91938-482-3 (Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

ISMN 979-0-66005-221-1 (Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

Учебно-методическое пособие «Творческая работа в концертмейстерском классе» (в помощь студентам колледжей искусств и культуры) предназначено для студентов, обучающихся по специальности 53.02.03 «Инструментальное исполнительство» (по видам) — фортепиано, квалификации: «артист камерного ансамбля, концертмейстер, преподаватель». В книге разбирается работа концертмейстера над камерным и оперным репертуаром, с солистом-инструменталистом, с хором на примере произведений Рахманинова, Верди, Чайковского, Дебюсси, Чеснокова.

ББК 85.315

Mosin I. E.

М 81 Creative work in the concertmaster's class: Methodical textbook. — 2nd edition, stereotyped. — Saint-Petersburg: Publishing house "Lan"; Publishing house "THE PLANET OF MUSIC", 2017. — 112 pages: ill. — (University textbooks. Books on specialized subjects).

The methodical textbook "Creative work in the concertmaster's class" (designed to help students of the colleges of arts and culture) is intended for students studying in the branch 53.02.03 "Instrumental performance" (by types) — piano, qualifications: "chamber ensemble artist, accompanist, teacher". The book deals with the accompanist's work on the chamber and opera repertoire, with the soloist-instrumentalist, with the choir on the example of works by Rakhmaninov, Verdi, Tchaikovsky, Debussy, Chesnokov.

Обложка © Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2017
А. Ю. ЛАПШИН © И. Э. Мосин, 2017
© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,
художественное оформление, 2017



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 партнерами. «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 эмансипации, 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 столько 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 музицирования 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 исполняемых 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 бóльшая 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. Вишневецкой (особенно тех, где в роли блестящего аккомпаниатора на рояле выступал 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 аккомпанеента 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 приготовить 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 тесситуре 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 исполнении не может быть метрономическим, ибо это приведет к утрате художественной выразительности фраз, предложений, цезур. Гибкое его использование и создает неповторимость интерпретации музыкального произведения. Научить студента «улавливать» темповые 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 «притормаживать», 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 первоизданность 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 романсам 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 тесситуре 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 самонастроя 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 закреплению 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



С. В. 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

f

Не верь мне, друг, что я и па - быт - ь

то - го и то по - ри, что я - любя то -

бо.

ff

ffzco.

Вст - ан - ь сас со тою же - м - ис

f

ffzco.

мо . ра, о . де и сел . на по . ро . чий са, зр .

са, як и те . оры в . сел . на . сел . сел .

под . виб, мо и про . бо . ду нощ те се ор .

. сам, и як бо . гот о сн . ра . ны шу . ны

The image shows a musical score with five systems. Each system consists of a vocal line (upper staff) and a piano accompaniment (lower staff). The lyrics are written in Cyrillic below the vocal line.

System 1: The vocal line starts with a forte (**f**) dynamic. The lyrics are: "СОЛ - ДАИ НА - ВО - де - ВО - ДЪ ДЖ - ОВ. МОИ ОВ - се - ЛОН." The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes and chords.

System 2: Continuation of the piano accompaniment. The lyrics are: "СЪ - ДЪ ДЖ - ОВ. МОИ ОВ - се - ЛОН."

System 3: Continuation of the piano accompaniment. The lyrics are: "СЪ - ДЪ ДЖ - ОВ. МОИ ОВ - се - ЛОН."

System 4: Continuation of the piano accompaniment. The lyrics are: "СЪ - ДЪ ДЖ - ОВ. МОИ ОВ - се - ЛОН."

System 5: Continuation of the piano accompaniment. The lyrics are: "СЪ - ДЪ ДЖ - ОВ. МОИ ОВ - се - ЛОН."

The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like **f**, **p**, and **mf**. The piano part has a complex, rhythmic texture.



А. К. Толстой

Двенадцать романсов ор. 14, были сочинены Рахманиновым в 1896 г. Большинство романсов Рахманинова написано о любви. О любви разной. Здесь и сладостно-горестные воспоминания в романсе «Не пой, красавица», боль и отчаяние в романсе «О нет, молю, не уходи», и полное страстного нетерпения чувство в романсе «Я жду тебя». Чувство одно, но рассматривает его автор музыки, как и авторы стихов, по-разному.

Романс «Не верь мне, друг» написан в тональности до мажор. Выбор композитором той или иной тональности должен навести исполнителя на определенные мысли. До мажор — тональность гимническая. И стихотворение А. К. Толстого композитор трактует как гимн любви.

Начинается романс с до мажорных аккордов, изложенных триолями (напомню — триольный ритм подчеркивает одно из двух состояний человеческой души. Первое — тревога: в песне «Лесной царь» триольным ритмом Ф. Шуберт изображает и бег коня, и тревогу отца за жизнь сына. Второе — нетерпение, душевный трепет,

стремительный порыв — финал Второго фортепианного концерта К. Сен-Санса). В начальных аккордах средний голос перемещается с основного тона (нота «до») по малым секундам вниз. Затем, во втором такте, на второй доле, по малым секундам вниз начинает перемещаться весь аккорд. Это очень важно! Помимо того, что мы должны выслушать гармонию и тем самым помочь вокалисту провести первую фразу, мы этим движением должны «нарисовать» «отлива час». Здесь мне представляется уместным сделать небольшое отступление и поговорить об отношении Рахманинова к литературному тексту своих романсов.

Надо сказать, Рахманинов всегда выбирал литературную основу романсов самостоятельно. Но даже если ему предлагал тот или иной текст кто-то из близких, он мог взять его в качестве литературной основы, если текст отвечал его душевному состоянию и художественной требовательности. В написании вокальной музыки он всегда отталкивается от литературного текста, благодаря чему музыкальная ткань его вокальных произведений не только не идет вразрез с текстом, но всегда дополняет и обогащает последний.

При знакомстве с романсами Рахманинова надо учитывать — большое значение автор придавал такой категории, как «время», которое бывает, как известно, прошедшее, настоящее и будущее. В своем романсе «Отрывок из Мюссе» Рахманинов изображает полуночный бой часов не во время и тем более не после слов: «...это полночь пробила...», а перед ними. Ибо в стихотворении использовано прошедшее время. Поэтому, прежде чем начать знакомство с нотным текстом, нам необходимо прочитать текст литературный. Не просто прочитать, не просто понять смысл, но понять мелодику, движение стиха. Вернемся к нашему случаю. Слова: «в отлива час» звучат в 5–6 тактах романса, вот почему автор изображает само действие немного раньше (т. 4).

Теперь давайте обратим наше внимание на вокальную строчку. Алексей Константинович Толстой начинает свое стихотворение обращением: «Не верь мне, друг, когда в избытке горя я говорю, что разлюбил тебя». Это призыв. Но напиши Рахманинов эти слова на восходящей интонации, у него получился бы призыв радостный, призыв к действию. У Толстого же звучит призыв к возврату, призыв-мольба. Вот почему интонация в вокальной партии написана по нисходящим секундам. Но! Автор музыки тоже хочет подчеркнуть и показать интонацию призыва. А нисходящие интонации, как известно, являются интонациями пассивными, интонациями жалобы, плача. Как же показать призыв, заложенный в тексте Толстого? Если сыграть эту мелодию ровными восьмыми, а затем так, как написал Рахманинов, становится понятным — пунктирный ритм в вокальной партии должен быть исполнен четко, ибо в нем и заложена музыкальная интонация призыва. Притом призыва страстного. А в изображении страстности здесь должен помочь именно концертмейстер — триольным ритмом аккордов. Ни в коем случае не должен ритм голоса подстраиваться под ритм аккомпанемента и наоборот. На выполнение этой задачи концертмейстер должен обратить особое внимание.

Очень важна роль левой руки, роль баса. У него своя мелодическая линия, притом всегда очень полезно проиграть отдельно линию баса и вокальную партию, представляя, что это поют два человека, например — сопрано и бас. По линии баса концертмейстер должен выстраивать музыкальную фразу.

Начиная с пятого такта в музыке происходят, на первый взгляд, непонятные вещи. В тексте Толстого говорится: «в отлива час не верь измене моря; оно к земле воротится, любя». В вокальной партии начинается постепенное восхождение, притом с теми же синкопами, что и в первой фразе. Все это поддерживается и партией

фортепиано, притом кульминация первого раздела романа приходится, как кажется на первый взгляд, совсем не на главное слово «любя», а на слова «оно к земле». Но в том-то и состоит гениальность композитора в прочтении текста. Морской отлив, как и отлив человеческих чувств, уже произошел, пора возвращаться. Но, как мы знаем, нельзя дважды ступить в одну и ту же реку. Поэтому кульминация в возвращении происходит совсем в другой тональности. Мы оказались, притом очень внезапно, резко, в ре-бемоль мажорном аккорде, на первый взгляд, ничего общего с до мажором не имеющих. Но как свежо должен прозвучать этот удар волны о берег! При этом вокалиста еще просят сделать *tenuto* на ноте «соль», что в сочетании с фортепианным ре-бемоль мажорным аккордом должно создать эффект восторга. Но это *forte* есть только первая кульминация. Рахманинов же, как известно, был мастером двух кульминаций, из которых первая всегда «ложная». Так и здесь. Настоящая кульминация наступает на слове «любя». Она подчеркивается и *rit.* и возвращением в основную тональность, и оттенком *p.* Ведь о любви не кричат — любовь чувство интимное, особенно для такого человека, каким был С. Рахманинов.

Первое предложение романа, состоящее из восьми тактов, делится ровно пополам. Дыхание и вокалист, и концертмейстер должны брать в одно и то же время. Для пианиста это будет сделать намного легче, если он будет петь вокальную партию вместе с солистом, но про себя.

Следует обратить внимание, что второе предложение романа начинается не с первой доли девятого такта, а с третьей. Первая и вторая доли — разложенный триолями до мажорный аккорд — это окончание первой фразы, разрешение. Рахманинов меняет фактуру. Триольный ритм остается, но он становится еще более взволнованным, еще более «живым». И опять-таки Рахманинов исходит от текста Толстого: «Уж я тоскую, прежней стра-

сти полный, мою свободу вновь тебе отдам». В мелодии появляется больше встречных знаков, она становится более гибкой и томной. В ней появляется восточный колорит. Это уже больше похоже не на призыв, а на клятву. И автор не случайно ставит оттенок *f*.

В сопровождении меняются гармонии. Они становятся более сложными. Рахманиновское сопровождение отличается тем, что в нем, в скрытой форме, всегда проходит мелодическая линия (например, в главной партии Третьего фортепианного концерта). Данный романс не является исключением. Помимо того, что пианист должен четко слышать «свою» мелодию — ноты, подчеркнутые у автора, — еще важно помочь вокалисту провести его мелодию, обогатив ее басовыми обертонами (т. 9, первая нота третьей и четвертой доли в партии левой руки, т. 10, первая доля и далее по тексту). В сопровождении становятся слышны не только порыв и нетерпение, но и отдаленный морской гул, раскат волн, который желательно и услышать, и исполнить, донеся до слушателя.

С третьей доли 13 такта начинается первая кульминация всего романса. На словах: «...и уж бегут с обратным шумом волны», Рахманинов, помня о настоящем времени, начинает это движение в аккомпанементе. Фортепианная фактура возвращается к аккордовому изложению. Уходят и томность и мелодические «изломы». Все движение подчиняется одному — стремительному, неудержимому движению. Каждые полтакта меняется оттенок: от *p* он доходит до *fff*. Кульминация приходится на слова: «издалека к любимым берегам». И вновь звучит ре-бемоль мажорный аккорд. Но теперь он взят в более плотном изложении. Пунктирный ритм аккордов подчеркивает картину обрушивающейся на скалистый берег волны. И как точно и логически верно Рахманинов дополняет гармонией текст Толстого. Какая тональность может быть дальше относительно до мажора, чем ре-

бемоль мажор. И что может быть желаннее, чем возвращение «домой» в исходную тональность!

На эти же слова А. К. Толстого написаны романсы П. И. Чайковским и Н. А. Римским-Корсаковым. И тому, и другому было мало литературного текста. «Чайковский повторяет первую строфу, подчеркивая образ ласкового утешения, а Римский-Корсаков — вторую половину второй строфы, где его привлекало сравнение возрождающейся страсти с морской стихией» [3, с. 210]. Рахманинову тоже явно недоставало текста, чтобы утвердить самое главное — любовный дифирамб. Но он поручил сделать это одному фортепиано. Без слов.

О фортепианных проигрышах в рахманиновских романсах необходимо говорить отдельно. Здесь встречаются и яркие концертные номера: «Весенние воды»; и надрывный стон: «Отрывок из Мюссе»; и лирические завершения: «Островок». Но всегда последнее слово остается за пианистом.

Из 26 тактов рассматриваемого здесь романса — 10 тактов пианист играет соло. Эти 10 тактов и должны быть исполнены как соло. Но соло после романса, а не отдельная виртуозная пьеса. Обычно студенты играют до мажорные аккорды в 17 такте очень громко. На это их настраивает и предыдущее указание динамического оттенка — *fff*, и подчеркнутый акцентом каждый аккорд. Прежде всего, необходимо выяснить, что хотел сказать в этих 10 тактах автор. На мой взгляд, в этих аккордовых последовательностях, через картину набегающих морских волн, показано чувство любовного восторга. Радость возвращения. Здесь не одна эмоция. Именно поэтому Рахманинов так калейдоскопично играет тональностями. Первые аккорды надо играть легко, как заполнение сильной доли. Начинать их надо не громче *f*, делая постепенное *cresc.* к третьей доле. И каждый раз изображать волну, которая то откатывается от берега, то возвращается к нему. Особое внимание надо уделить пер-

вой доле 18 такта. Автор просит оставить без всякой педали октаву «си», после чего необходимо взять дыхание и продолжить движение до фа мажорного аккорда на четвертой доле. Затем вновь дыхание и начало новой фразы с самой слабой доли. Это очень важно. Должно создаваться ощущение, что герой романса ныряет в набегающие волны страсти и что от радости встречи у него не хватает дыхания. Оно постоянно сбивается и приходится на разные доли музыки. Все эти ритмические перебивки останавливаются «железной рукой» в 27 такте, где чеканная поступь аккордов (аналогично финалам Второго и Третьего фортепианных концертов) возвращает музыке гимнический характер и приводит ко второй, главной, кульминации в 28 такте. Где торжествуют любовь и воссоединение. Именно отсюда начинается так называемый отыгрыш. Еще раз появляется ре-бемоль мажор, но теперь он звучит не в чистом виде, а с добавленной VI и VII ступенями. Тем радостнее и светлее воспринимаем мы, после такого созвучия, окончательное возвращение в до мажорную тональность.

МЕТОДИЧЕСКИЙ РАЗБОР РОМАНСА «КАК МНЕ БОЛЬНО» НА СЛОВА Г. ГАЛИНОЙ, СОЧ. 21 № 12



Слова Г. ГАЛИНОЙ

Соч. 21, № 12

Allegro mezzo

Musical score for the first system, featuring a vocal line and piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics "ЖИВУ... КТО СКА".

Musical score for the second system, featuring a vocal line and piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics "ТАК... ИЛИ".

Musical score for the third system, featuring a vocal line and piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics "ДУХ... И ТИ".

Musical score for the fourth system, featuring a vocal line and piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics "СВЯ...".

Musical score for the fifth system, featuring a vocal line and piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics "ГОДУ ВОЛЫ МУСАЮ".

ЗЕМЛЯ СЯ - УОДЪ СЪ ПЪЗ - ПАКЪ ОУ - БЪВ - УТОУ, УТОУ ОУ

СА - ДЪА МЪ МЪ ПЪ ПЪ - АМЪ ПЪО - БЪ

ОУО ДЪА МЪ - МЪ МЪ МЪ - МЪА, МЪА - МЪ

Tempo 1

 ОУОУ ОУ ПЪА ПЪОУ ОУ ПЪ - МЪ ОУОУОУ ПЪ

ОУ - УНЪ МЪ ПЪ - ХЪ - О ПЪОУ, ПЪО - ОУ

ВЫ - КО Т О - ТОБ Е ТЫ - ХИ МНА СЕ

... И - О НУ - ТИ - ТОБ Е О ЗНА ЧИ

pp sf

sf cresc.

[1902 г.]

Из двенадцати романсов Двадцать первого опуса Рахманинов пишет на слова Г. Галиной два — «Здесь хорошо» и «Как мне больно». В тексте первого автор нашел важную для себя словесную канву — лаконично выраженное сопряжение светлокрасочных пейзажных и за-

тененных грустью любовно-лирических мотивов. В стихотворении «Весенняя ночь», использованном в романе «Как мне больно», автора привлекло противоречие между тем, что высказывается в словах, и тем, чего действительно хочет человек» [3, с. 308]. Среди всех романсов Сергея Васильевича редко найдем мы произведение, музыка которого, на первый взгляд, не только не соответствует литера-



Поэтесса Г. Галина

турному тексту, но даже идет вразрез с ним. Именно это мы слышим при беглом знакомстве в заключительном, двенадцатом романсе из ор. 21. Разучивая этот романс, прежде всего, необходимо внимательно познакомиться с вокальной партией. Вначале она выписана композитором короткими фразами, притом фразы строятся на динамическом контрасте. Это важно услышать, осмыслить и понять. Слова «Как мне больно» автор пишет в оттенке *f*, помещая главное слово «больно» на сильную долю, вдобавок еще и подчеркивая ее акцентом. Притом интонация идет с верхней «ре» через восьмую «до», к третьему звуку — «си», звуку, определяющему лад. Это вскрик. Вскрик, который непроизвольно вырывается у человека от боли. Следующую за тем фразу автор начинает спустя четыре восьмые, но уже на *p*, как будто все силы были израсходованы на первых словах. Да это так и есть. Здесь Рахманинов вновь выступает как тонкий психолог и замечательный драматург. Ведь о желании жить нельзя кричать, если только вы искренне произносите эти слова.

В первых четырех тактах в партии фортепиано звучат тревожные интонации, изложенные шестнадцатыми длительностями. Но в них есть выписанный голос — это нисходящая секунда — интонация плача. Пианисту необходимо отдельно прослушать эту интонацию, выде-

лить ее и выстроить в одну линию. Почти вся фактура первого раздела романса — это изломанные фигурации по звукам трезвучий. Они показывают нам психику «сломавшегося» человека. На словах «Как свежа и душиста весна» Рахманинов вновь просит вокалиста исполнить мелодию на *f*, но это уже другой оттенок. Вернее, другая эмоция. Это подчеркивается и сменой фортепианного изложения. На два такта фактура из ломаной меняется на арпеджированную, притом на слове «свежа» Рахманинов приводит нас в параллельную тональность — си-бемоль мажор, а слово «душиста» окрашивает VI ступенью, но с пониженной третьей ступенью и добавленной септимой — получается действительно душистая гармония, которая в тишине разрешается в си-бемоль мажор. Это разрешение необходимо дослушать и сделать после него вздох. Слово «Нет!» Рахманинов окрашивает коротким четким аккордом. Но вокалист не прерывает свою фразу. И здесь не должно возникнуть разногласия и разночтения в исполнении пианиста и певца. Певец не кричит на первой ноте седьмого такта, это не крик — это стон. Поэтому он протяжен. А пианист не может тянуть долго свой аккорд, иначе получится совсем не тот психологический эффект, музыкальная фактура будет перегружена. Поэтому аккорды необходимо исполнять четко, как отрезвляющие удары, но не жестко и грубо. Первый раздел романса заканчивается в ре мажоре — одной из самых светлых тональностей.

В следующем разделе Рахманинов просит несколько замедлить текст (*poco meno mosso*). Если первые пятнадцать тактов перед нами представала мятущаяся, не уверенная ни в чем, человеческая душа, то, начиная с 16 такта, эмоции меняются. Человеку так тяжело, что он просит почти невозможного: «Хоть бы старость пришла поскорей, хоть бы иней в кудрях заблестел». Эти две секвенции напоминают «раскачку» перед бурей. Здесь вокалиста необходимо поддерживать цепью аккор-

дов, которые должны прозвучать в сквозном развитии до начала кульминации, которая начнется с двадцатого такта. И здесь у пианиста появляется не только своя партия, что обычно имеет место во всех рахманиновских романсах. У пианиста появляются идущие вразрез с текстом стихотворения интонации. Но при внимательном знакомстве с текстом мы понимаем, что Рахманинов строго следует сюжету стихотворения. Спиралеобразно раскручивая мелодию, он возвышает эмоцию все выше и выше, как в звуковысотном изложении, так и в психологическом. И все, о чем просит герой стихотворения, мы слышим в фортепианном сопровождении. Да и как может быть иначе — ведь если автор стихов просит: «...Чтоб не пел для меня соловей, чтобы лес для меня не шумел...», то значит, все это есть, все это происходит на самом деле. А как композитору изобразить все эти явления, если не через партию аккомпанемента? И мы слышим и пение соловья (т. 20), и лесной шум (т. 21). И наконец, на словах «...чтобы песнь не рвалась из души» пианист должен так запеть на рояле, чтобы слушатель действительно услышал вырывающуюся наружу песню, такую протяжную, грустную и безысходную.

Десять тактов Рахманинов выстраивает кульминацию романса. При этом надо помнить, что кульминация — это не только там, где выписано *ff*, и звучит плотная аккордовая фактура. Но кульминация, верхняя «точка» произведения может приходиться и на *p*, как и происходит в данном случае. Начиная со слов «...в этой тиши...» звучание музыкантов должно постепенно растворяться, становясь именно тихим. В аккордах (т. 28, 29) необходимо услышать нисходящие по малым секундам подголоски — интонации плача. Здесь это очень важно, потому что буквально через три такта этот плач вырвется из души и превратится в рыдание. Но это автор поручит сделать уже только пианисту. Весь фортепианный

отыгрыш необходимо и мыслить, и играть по лигам, складывая из коротких «захлебывающихся» попевок длинную, непрерывную фразу, которая должна раствориться в двух последних аккордах.

МЕТОДИЧЕСКИЙ РАЗБОР РОМАНСА С. В. РАХМАНИНОВА НА СЛОВА И. А. БУНИНА «НОЧЬ ПЕЧАЛЬНА...», СОЧ. 26



Слова И. БУНИНА

Соч. 26, № 12

Largo $\text{♩} = 60$

Ночь по-прежнему, как и в
то печальное время
дождя и тумана
в душе моей
снова
в душе
снова

.

.

.

mf

В зорн - це мю - ро гу . ца х арó .

f

Più mosso

.. . Ho no . ky .

dim. *mf* *p*

НАК РЕО.СНА МОСТ-И, ЧТО ОН АСТ ТРЕ.СА, ЧТО ОСТРО ПОЛ . БО!

p Tempo *cresc.*

Пусть да-же, по-ка-к ста-но-ва-ет.

mf

мо-ло-ды, вы-со-ко-ва-ра, как мо-ло-ды.

mf

cresc.

mf

mf

dim.

mf

© секстабри 1955 г. Москва

В конце лета 1906 г. С. В. Рахманинов приезжает в свою любимую Ивановку, где за месяц сочиняет 15 романсов оп. 26. В отличие от прежде написанных романсов, в этом опусе заметно усилилось тяготение к монологам, лирико-философским раздумьям и обличительным протестам. Это не случайно. Война 1905 г. и последовавшая за ней первая русская революция разделили общество на два лагеря. Рахманинов не примыкает ни к одной политической группе. Но он — сочувствующий. И положение в стране не может не сказаться на нем, на его творчестве. Все это нашло отражение и в романсах 26 опуса. Сам Рахманинов считал, что в этих романсах роль аккомпаниатора «труднее, чем певцов» [3, с. 395], а в некоторых романсах «роль фортепиано важнее» [15, с. 370]. Это относится и к романсу «Ночь печальна...».

В начале девятисотых годов XIX в. Рахманинов знакомится с Иваном Алексеевичем Буниным. Они встретились летним днем. Заговорили о жизни, об искусстве. Их взгляды оказались настолько близки, их творческие позиции так совпали, что за разговором они не заметили, как наступил вечер, затем спустилась ночь. Так они проговорили до утра. Это была одна из знаковых встреч в судьбе Рахманинова. Эти люди не стали близкими друзьями. Нечасто они и встречались после этого раза. Но встреча эта еще раз доказала Рахманинову, что он на верном пути. Он на пути служению искусству, и на этом пути он не одинок. Также искусству служил и Бунин, только Бунин делал это через слово, а Рахманинов — через музыку.

Из всех написанных Рахманиновым романсов только один будет написан на стихотворение Бунина — «Ночь печальна...». Примечательно содержание поэтического текста:



Ночь печальна, как мечты мои...
Далеко, в глухой степи широкой
Огонек мерцает одинокий...
В сердце много грусти и любви.

Но кому и как расскажешь ты,
Что зовет тебя, чем сердце полно?
Путь далек, глухая степь безмолвна,
Ночь печальна, как мои мечты.

Что побудило композитора взять данный текст в качестве литературной основы? Быть может, воспоминания о той ночи в Крыму, где он с Буниным откровенно высказывали друг другу свои художественные пристрастия, свою готовность до конца жизни служить искусству. И тот, и другой были людьми довольно замкнутыми, мало с кем делившиеся тем, «чем сердце полно». И одному, и другому редко на жизненном пути выпадали такие встречи с откровенными разговорами и признаниями, когда не боишься, что собеседник тебя не поймет. На мой взгляд, под текстом бунинского стихотворения мог подписаться и сам Рахманинов. Он, так любивший степной простор, так много думающий и размышляющий о жизни, так много познавший в этой жизни. И, в принципе, такой одинокий, как бунинский мерцающий огонек. Весь романс пронизан драматическим индивидуально-лирическим высказыванием. Романс одиночества.

Рахманинов выбирает для этого романса одну из самых печальных тональностей — си минор (Бах. Месса си минор) и начинает озвучивать стихотворение Бунина в партии фортепиано (т. 1). Группа квинтолей повторяется на одной высоте по звукам тонического трезвучия. Этим приемом автор не раз пользуется в своих сочинениях: так в соль мажорной прелюдии ор. 32 на протяжении первых полутора тактов. До начала темы в правой руке, в партии левой звучат квинтолы. Но там, в мажорной тональности, их мотив строится в восходящем движе-

нии, при этом автор играет «светом» и «тенью», попеременно меняя соль мажорное звучание на ми минорное. Соль-диез минорную прелюдию, из того же опуса, Рахманинов начинает чередой повторяющихся секстолей, которые изображают приближающийся издали звон колокольчика. В начале романса на слова Бунина фортепианное вступление надо трактовать не только как одиночество и пустоту, но и как звенящую тишину. В огромной степи, где на многие сотни верст нет ни души. Затерялся один путник. Именно этот простор и эта тишина навяли на него такие мысли.

С четвертой, самой слабой доли такта, начинается вокальная партия. Она строится короткими фразами, которые прерываются паузами. Это — паузы-вздохи. Рахманинов стремится избавиться от рифмованности стиха, желая превратить его в простонародную речь. (Показательно, что за несколько месяцев до начала работы над ор. 26, Рахманинов умолял либреттиста Слонова избавиться от рифм в либретто «Саламбо» [15, с. 370].) Начало романса строится на народно-песенных интонациях. Очень важно исполнителям обратить внимание на пунктир в партии вокалиста. Автор как бы рисует картину, где слушатель должен увидеть задумавшегося о чем-то своем, едущего в бричке человека. Бричка катит, покачиваясь и подергиваясь на неровностях степной дороги. В это же время в фортепианной партии абсолютно ровно должны исполняться квинтолы — образ тишины в бескрайней степи. Со вступлением левой руки в партии фортепиано появляется «противосложение» вокальной строчке. Восьмую «си» большой октавы надо трактовать как бас, на основе которого начнет петь мелодия в левой руке. Рахманинов не выписывает эту ноту более длинной длительностью лишь потому, что не хочет спровоцировать пианиста на громкое взятие звука в оттенке двух *pp* фортепианного аккомпанемента. Но мысленно, «внутренним» слухом, это «си» необходимо тянуть до второй

доли четвертого такта, где эта же нота выписана автором уже не восьмой, а половинной с точкой. На ее также не следует набрасываться, помня, что повторяющиеся басы — это напоминания об уже звучащих басах, их продолжение. Такие звуки должны мыслиться как льющийся над простором колокольный звон.

Как уже говорилось, Рахманинов всегда очень бережно и внимательно относился к поэтическому тексту. Трактую стихотворение как хороший чтец, он не только озвучивает текст, но всегда «рисует» перед слушателем «картинку», которую видит сам. Слово «далеко», в третьем такте, он распевает на трех звуках: двух восьмых «си», переходящих в действительно далекую половинную «фа» первой октавы, залигованную с восьмой. При этом вокальная партия подготавливается ходом восьмых в партии аккомпанемента в левой руке. Правильно исполняя задуманное автором, мы сможем донести и до слушателя ту картину необъятного тихого простора, которую нарисовали поэт и композитор.

Начиная с третьего такта, пианист должен обратить внимание на появляющиеся гармонические созвучия. Они образуются из залигованных нот мелодического голоса в партии левой руки. Здесь важно решать сразу несколько задач: плавно проводить мелодию, собирая ее в гармонические созвучия, помогая вокалисту строить музыкальную фразу, опираясь именно на аккорды, при этом продолжая ровно исполнять квинтоли в правой руке. Гармонические последовательности приводят к первому эмоциональному всплеску, который приходится на первую долю пятого такта. Выписанное автором *poco più mosso* в начале четвертого такта логически приводит к первой кульминации романса — фа-диез мажорной доминанте. Выписанный автором аккорд арпеджато трактуется как первый выдох, как надежда на понимание. При этом разрешается он не в тоническое минорное трезвучие, а в третью ступень — череду квинтолей в ре

мажоре — одной из самых светлых и любимых тональностей автора (т. 6, 7). Затем это чувство закрепляется. Фа-диез мажор звучит в десятом такте уже не как доминанта, а как тоника, в которую мы пришли путем модуляции. После слов: «В сердце много грусти и любви» на оттенке **pp** в фортепианной партии происходит поступенное, по звукам фа-диез мажорного трезвучия, движение вниз. Эти последовательности надо исполнять бережно, трепетно и тихо. Образно говоря, этими аккордами Рахманинов изображает ту любовь, которой переполнено сердце. Это чувство должно «растечься» по клавиатуре. Наступает успокоение. Но оно оказывается мнимым.

Последний аккорд в одиннадцатом такте прерывает идиллическое настроение. Он должен быть исполнен со стремлением в сильную долю следующего такта, но не жестко и тем более не грубо. Раздел *piu mosso* не следует трактовать как активно-напористый, нет. И сдвиг темпа, и оттенок **f**, и чеканные аккорды в сопровождении, и романсно-речитативные интонации рисуют необходимость героя найти единомышленника, того, кто бы мог не только одобрить, но и понять, «чем сердце полно». Здесь очень важно точно исполнить авторское *rit.* И услышать до мажорный аккорд и его последующее заполнение. Неслучайно Рахманинов на этих словах модулирует в одну из самых «добрых» тональностей. Первая четверть в шестнадцатом такте («до» первой октавы) должна быть сыграна без всяких гармонических «примесей», она действительно должна остаться одна — автор не нашел собеседника. Затем пианисту необходимо снять всю звучность и через люфт начать третий, заключительный раздел романа.

Поступенное движение в унисон, в оттеке **pp** напоминает начало главной партии рахманиновского Третьего фортепианного концерта: две колеи бесконечной, долгой-долгой дороги предстают в нем перед нами. Наверное, неслучайно этот художественный прием Рахманинов использует и в данном романсе. Возникает это дви-

жение перед словами «Путь далек...», и исполнять его пианисту надо как продолжение пути. По большому счету все уже сказано. Вся драма уже произошла. Психологически исполнителям здесь надо настроиться на то, что последняя часть романа — это примирение с неизбежной реальностью — человек всегда один, и последние строчки стихотворения и вокальной партии являются лишь констатацией факта: «...ночь печальна, как мои мечты». Но в драматургию фортепианной партии автор закладывает нечто иное.

Прежде всего, концертмейстеру здесь необходимо хорошо услышать два голоса в исполнении левой руки. Это не просто аккомпанемент — это два абсолютно равноправных голоса. (Напомню, что Рахманинов был одним из лучших русских полифонистов — вся его музыкальная ткань пронизана подголосками.) Но помимо двух самостоятельных голосов в левой руке и ровного проведения фигураций в правой пианист должен слышать и плавно, без рывков, провести скрытый голос, «спрятанный» автором в верхних нотах квинтолей. Он особо важен, так как совпадает с мелодией вокалиста, но совпадает только звуковысотно. Ритмически же мы должны сыграть его так, чтобы не помешать, а помочь певцу провести свою партию (т. 17–20). Когда в двадцатом такте пианист остается один, у слушателя должна возникнуть иллюзия, что голос певца еще звучит. Подголоски в партии правой руки должны подхватить вокальную мелодию и сыграть ее те же тембром и так же певуче, что и вокалист. Она должна постепенно вылиться из спрятанного в квинтолях подголоска. Сам Рахманинов считал, что в этом романсе приходится петь не столько певцу, сколько «аккомпаниатору на рояле» [3, с. 305].

В этом романсе, в отличие от других, нет фортепианного отыгрыша. Музыкальная мысль переходит от вокалиста к пианисту и звучит до последнего аккорда романса. Но последние четыре такта, начиная с ми минорного

аккорда, надо трактовать светло. Мелодия постепенно движется вверх, как бы растворяясь вдали. Заканчивается романс тоническим аккордом без третьей ступени. Рахманинов специально оставляет нас в ладовой неопределенности, давая шанс своему герою и нам найти ответ на вопрос, найти собеседника, перед которым можно раскрыть и облегчить душу.

**МЕТОДИЧЕСКИЙ РАЗБОР РОМАНСА
«НОЧЬЮ В САДУ У МЕНЯ...» НА СЛОВА
А. ИСААКЯНА В ПЕРЕВОДЕ А. БЛОКА, СОЧ. 38, № 1**



Слож. 4. ЧТОКА (не Исаакян):

Соч. 38, № 1

Andante

Ночь - то в са-ду у ме-ня сля-зоты на чь-х
 ве-ках, в бе-зуг-лов-ных о-чи-х, в су-хих, ть-мных са-дах

Andante

в са-ду

Рек и море бесн. лет, холм. ж. долина-горы и в. бурьян, на -

Чу, и в топ -

Op. 23, No. 10

1916 г. Москва

24 октября 1916 г. в Москве, в помещении театра Неллобина, состоялся вечер романсов Рахманинова в исполнении Кошиц и автора. Рецензируя этот концерт, критик Ю. Энгель назвал Кошиц «талантливой, блестящей певицей с голосом, с темпераментом, с широким размахом». И вместе с этим рецензент обратил внимание на недостижимый уровень рахманиновского исполнения. «Центром ве-

чера был аккомпаниатор, и не только de jure как творец всего, что исполнялось, на и de facto как чудесный, несравненный артист, давший своим писаниям звучащую плоть и кровь, зажегший их дыханием жизни, и дыханием этим пронзавший всю атмосферу исполнения. Аккомпанемент Рахманинова был не придатком к пению, а какой-то созидательной плавильней, то бурной, как вулкан, то ювелирно-тонкой, перед лицом которой и самое пение получило значение чего-то менее важного, производного»⁴.

В этом концерте впервые были исполнены еще не изданные шесть новых романсов Рахманинова op. 38. Сам Рахманинов назвал их — Шесть стихотворений для голоса с фортепиано. Тем самым подчеркивая и равноправие двух солистов, и то, что написаны они были не на привычные для него тексты «классических» поэтов, а на стихи поэтов-модернистов (Андрея Белого, А. Блока, Игоря Северянина и др.), до тех пор не пользовавшихся его вниманием. Тексты Рахманинову «подложила» М. Шагинян, уже давно старавшаяся заинтересовать композитора новейшей русской поэзией. Еще летом 1912 г. Рахманинов писал по поводу присланной ему Шагинян «Антологии современных русских поэтов-модернистов», вышедшей в издательстве «Мусагет»: «От большинства стихотворений я в ужасе» [15, с. 427]. Летом 1916 г., в Ессентуках, поэтесса передала композитору специально заготовленную тетрадь с пятнадцатью стихотворениями Лермонтова и двадцатью шестью — новейших авторов. Из последних Рахманинов и взял шесть для своего op. 38. Композитор выбрал стихотворения разного рода, но при этом связанные между собой несколькими переплетающимися образными мотивами. Для романса «Ночью в саду у меня» была взята превосходная миниатюра армянского поэта Исаакяна (отнюдь не модерниста!) в переводе А. Блока [3, с. 476].

⁴ *Энгель Ю. Д.* Концерт С. Рахманинова и Н. Кошиц // Русские ведомости. 25 окт. 1916.



Аветик Исаакян

Чем же пленило такого строгого в выборе поэтических текстов Рахманинова стихотворение Исаакяна? «Трогательным в своей хрупкости образом „ивушки, плачущей горько“, состраданием к скорбной женской доле? К этому романсу тянутся нити от двух его ранних романсов — „Полюбила я на печаль свою“ и „Не пой, красавица, при мне“» [3, с. 476].

Романс начинается тоническим, соль-минорным аккордом из-за такта. Это встречается очень редко в романсах Рахманинова. Здесь он начинает музыкальное озвучивание текста с синкопы, сразу смещая акценты, как бы «изолируя» сильную долю. Перед пианистом стоит непростая задача — он не имеет права «уснуть» на аккордах. Четко слыша гармонические тяготения, разрешения доминанты в тонику (т. 1, 2), он должен внутри каждого аккорда ощущать биение триолей, которые вокалист исполняет в своей партии. При этом постоянно ощущая сильную долю такта. В третьем такте появляется еще одна трудная задача. На окончании вокальной фразы, на *dim.*, которое неминуемо будет делать на ноте «ре» хороший вокалист, концертмейстер должен взять свой аккорд, выписанный автором на акценте довольно плотным звуком, но не заглушая и не перебивая певца. При этом первую шестнадцатую ноту, приходящуюся на сильную долю, надо плавно перевести в терцию до-диез — ми, не сбившись с пунктирного на первоначальный триольный ритм. Вообще в этом романсе необходимо особое внимание уделить ритму, который в творчестве Рахманинова всегда играл важную роль, а с годами становится у него все более «гибким» и «изломанным». Метрорит-

мом Рахманинов всегда пользовался как музыкальной краской, и об этом никогда нельзя забывать, исполняя его произведения. Первые четыре строчки стихотворения Рахманинов разделяет паузами, но звучат они слитно, одной фразой. Добиться этого можно только тогда, когда пианист будет подхватывать в паузах вокальные фразы. Именно от искусства концертмейстера зависит гибкость и целостность проведения музыкальной мысли.

В восьмом такте Рахманинов от психологического портрета переходит к портрету звуковому. Появившиеся нисходящие по секундовым звукам триоли на *staccato* явно призваны изобразить плач «грустной ивы». И здесь особое внимание хочется обратить на динамические оттенки. Это одно из поздних сочинений автора в вокальном жанре. Здесь Рахманинов смог скупыми средствами изобразить большую выразительность. И если в ранних сочинениях он пользовался звуковой амплитудой от *ppp* до *fff*, то теперь ему достаточно и одного *f*, но появляется оно в самый кульминационный, самый напряженный момент. Поэтому тот динамический уровень в восьмом такте, когда от *pp* пианист приходит к *mf*, должен прозвучать довольно выпукло, но не грубо, а с болью и мольбой. При этом, слушая аккорд, необходимо не потерять четкого движения в шестнадцатых и четкого же исполнения штриха. В этом поможет выписанное автором *rit.*

С девятого такта начинается новый раздел романса. Здесь Рахманинов также отталкивается от текста: «Раннее утро блеснет». Вот этот «блеск» зорьки он и показывает в партии фортепиано шестнадцатыми нотами, написанными в октавный унисон на сменяющихся звучащих аккордах. Эти два такта (т. 8, 9) пианист должен исполнить как свое соло — смело и уверенно. Здесь не надо подстраиваться под вокалиста. Это портрет «девушки-зорьки». Но помощь певцу автор оказывает чередой гармонических последовательностей, которые необходимо прослушать отдельно, найдя в них логику и динамику

развития. Работая над этим романсом, пианисту будет полезно поиграть только гармонические последовательности аккордов, временно не исполняя нот, написанных мелкими длительностями. Тогда укрупнится фраза и станет более ясно структурное мышление.

Даже в таком коротком стихотворении Рахманинов не изменяет себе и выстраивает две кульминации. Первая наступает в восьмом такте, а вторая уже в тринадцатом. Горький плач автор изображает не только в вокальной партии, распевая первый слог на трех нисходящих малых секундах, но и в партии фортепиано, где нисходящих секунд значительно больше — их восемь. Все «заполнение», выписанное мелкими нотами, не должно заглушить восьмые ноты, навстречу которым движется партия левой руки, соединяясь с правой на последней четверти четырнадцатого такта. Этот вскрик на *sf* должен прозвучать щемяще и безысходно. Ведь, несмотря на то что зорька «слезы кудрями сотрет», на завтра все повторится сначала. Поэтому в пятнадцатом такте, на звучащей октаве «соль», взятой на форте, колокольню-набатно должны прозвучать и триоли, выписанные аккордами, и три си-бемоля, звучащие через октаву. Следующий такт является эхом предыдущего. Никакого утешения не произошло. Лишь временное облегчение. Поэтому так лаконично фортепианное заключение романса. Вновь звучат начальные жалобные интонации, которые растворяются в пустоте.

Надо сказать, что последний опус вокальных сочинений Рахманинова довольно редко исполняется студентами. Романсы считаются трудными не столько в пианистическом или музыкальном понимании, сколько в психологическом. Но при детальном рассмотрении текста мы видим, что автор остается самим собой. От сочинения к сочинению усвершенствуется язык письма, усложняются музыкальные и художественные задачи, встающие перед исполнителями. Но тема всегда остается одна. Тема любви. И, только подходя с любовью к произведениям этого автора, мы сможем понять их и донести их смысл до слушателя.



РАБОТА КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА НАД КАМЕРНЫМ И ОПЕРНЫМ РЕПЕРТУАРОМ

Цель занятий:

- развитие и закрепление навыков ансамблевого взаимодействия аккомпаниатора с солистом-певцом (группой солистов) в процессе исполнения вокальных сочинений.

Задачи:

- ознакомить студента с разновидностями вокальных голосов, их возможностями и особенностями;
- научить студента умению анализировать драматургию оперного произведения, синтез музыки и литературного текста;
- развить навык воспроизведения фортепианной партии как комплекса выразительных средств (гармонических, ритмических, регистровых и тембральных красок);
- познакомить студента с принципами формирования концертной программы;
- развить умение транспонирования аккомпанементов на хроматический и диатонический интервалы и аккомпанировать, читая «с листа».

Вся музыкальная и сценическая подготовка певцов в музыкальном театре немислима без помощи концерт-

мейстера, который является одним из главных помощников дирижера и режиссера спектакля. Зачастую именно концертмейстер помогает солистам тщательно подготовить порученную партию.

Но, как правило, в оперные концертмейстеры попадают пианисты в силу случайных обстоятельств, не имеющие ни достаточно знаний в этой области, ни опыта в такой работе. При этом это могут быть достаточно хорошие пианисты или аккомпаниаторы, но никак не концертмейстеры, ибо, в отличие от аккомпаниатора, который должен хорошо знать лишь свою партию и умело вести ансамбль, концертмейстер должен уметь пройти с певцом досконально его партию.

Часто концертмейстеру приходится иметь дело с певцами различного уровня профессионализма, среди которых редко встречаются те, с кем можно выправить только единичные возможные неточности. Основная же масса певцов требует от работы концертмейстера черновой работы не только над нотным текстом, но и над ролью. Ведь роль оперного певца складывается из музыкальных интонаций, заложенных композитором. Поэтому, помимо знания музыки разучиваемых опер, концертмейстер должен разбираться и в элементах вокальной техники, и в вопросах дикции — во всем, что составляет предмет и сущность певческого искусства. На сцене певец выступает как соавтор композитора, который заложил в мелодии определенное, осмысленное прочтение текста. Но, чтобы пение приобрело ту значительность и силу выражения, которые делают его художественной ценностью, мало ровного и гибкого исполнения — необходимо творчество. Вот здесь без помощи концертмейстера невозможно обойтись практически ни одному певцу. В индивидуальных занятиях с певцом необходимо следить не только за соблюдением метроритма, но и за точностью звуковысотной интонации и отчетливостью дикции певца. Здесь необходимо помнить, что, хотя на

уроках вокала певца учат правильно интонировать, тем не менее настроить голос раз и навсегда так, чтобы в любом случае он автоматически звучал ровно и тембрально выстроено, невозможно. Голос, конечно же, инструмент вокалиста — но инструмент живой, зависящий от множества причин, начиная от состояния здоровья его обладателя, до эмоционального состояния в данный конкретный момент.

Концертмейстеру необходимо также помнить, что под «чистой» интонацией в искусстве вокалиста подразумевается интонация более тонкая, чем та, которую может дать фортепиано (например, на фортепиано нет никакой разницы по высоте между до-диезом и энгармонически равным ему звуком ре-бемоль, а в живом певческом строе эта разница существует). Большие и малые секунды, терции и прочие интервалы могут быть то «шире», то «уже» в зависимости от ладовых функциональных значений данного интервала в конкретной мелодии. Поэтому концертмейстер должен обладать тонким интонационным слухом и достаточно послушным голосом, чтобы при необходимости показать верную интонацию певцу.

Важно помнить, что зачастую интонационные погрешности у вокалистов случаются из-за несовершенной вокализации, нарушений закономерностей голосового звукообразования. Именно здесь концертмейстер сможет помочь вокалисту, если сумеет быстро найти и устранить причину затруднения в исполнении.

По причине всего вышеизложенного вокальный аккомпанемент в рабочем плане студента концертмейстерского класса занимает доминирующее положение. Составляющие его произведения должны представить как можно больший круг национальных композиторских школ разных эпох.

В процессе работы над оперным материалом студент должен научиться показывать певцам вступление, петь реплики недостающих действующих лиц; при разучива-

нии ансамблей петь любую партию ансамбля, партию хора играть на рояле.

Работая над вокальным репертуаром, следует всемерно углублять представление студента о разнообразиях вокальных голосов, их характерных особенностях и технических возможностях. В такую классификацию должны быть включены следующие вопросы:

- подразделение женских и мужских голосов на категории лирических, лирико-драматических, драматических и т. д.;
- тембровая, техническая и тесситурная их характеристика;
- особенности гигиены певческих голосов (утомляемость, воздействие погодных условий, времени суток и т. д.).

При работе над текстом арии необходимо знать содержание оперы, знать, какие действия происходили до данной сцены, что делали герои, чем были взволнованы и озабочены. Надо знать драматургию⁵ и законы ее построения. Здесь необходимо подчеркнуть один важный момент, который обычно упускается из виду большинством студентов. Если в романах композитор, в большинстве случаев, идет за литературным текстом, подчиняя замысел взаимосвязи музыки и слова⁶, то в оперном

⁵ При работе над романсами концертмейстер, как и солист, должен дофантазировать, что происходило с героем романса до и после написанного композитором, помня главное — на пустом месте ничего возникнуть не может, всегда надо искать причинно-следственную связь.

⁶ Есть и в этом правиле исключения, например, романс С. Рахманинова «Как мне больно» на сл. Галиной. В этом романсе автор в партии фортепиано хотя и показывает все, что написано поэтом (и «как светла и душиста весна», и шум леса, и пение соловья), но на словах: «чтобы песнь не рвалась из души» в партии фортепиано звучит именно распевная и мелодичная песня, что звучит контрастом с вокальной и литературной строчкой, делая романс одним из сильнейших драматических произведений в данном жанре.

жанре нередко музыка отражает не слово героя, а его душевное состояние, которое зачастую не совпадает с тем, какой он (герой) произносит текст. Один из ярких примеров — ария Шимены из оперы Ж. Массне по трагедии Корнеля «Сид» или ария Валли из одноименной оперы Альфредо Каталани.

Работая над арией и ансамблевыми номерами из опер, студенту необходимо, прежде всего, понять синтез музыки и слова, тем самым подойдя к разгадке эмоционально-чувственных аспектов художественно-образных сфер. Это даст возможность не только познакомиться с глубинным содержанием сочинения, но и точно определить его характер, тип фортепианной фактуры, особенности взаимодействия партий. Важно, чтобы анализ не превратился в формальное, поверхностное знакомство с литературным и нотным текстами, а был бы интеллектуально насыщен, нес в себе элементы сотворчества с авторами, шел по пути глубокого познания их стиля, исторической эпохи, в которой создавалось произведение. Вчитывание в поэтический текст, определение подтекста стихотворения, определение его жанра даст соответствующий эмоциональный настрой аккомпаниатору, подскажет верный характер и стиль исполнения.

Концертмейстеру необходимо хорошо знать партию солиста, уметь интонационно и ритмически точно пропеть ее с выявлением смысловых кульминаций, особенностей фонетики, цезурами. Прочное усвоение сольной партии гарантирует аккомпаниатору успешное ансамблевое взаимодействие с вокалистами на репетициях и в момент концертного выступления.

Профессиональные концертмейстеры, как правило, в унисон с солистами внутренним голосом «пропевают» их партии, при этом чутко вслушиваясь в звучание певческого голоса, готовые мгновенно отреагировать на малейшие отклонения от намеченного исполнительского плана. Хорошее знание пианистом всех партий вокаль-

ного сочинения дает ему возможность оперативно подсказывать солисту текст в случае непредвиденных обстоятельств.

Партия сопровождения в вокальных сочинениях, объединяющая в себе очень важные средства художественной выразительности, является составной частью триединства (слово, мелодия, аккомпанемент) в создании художественного образа и несет в себе значительную смысловую нагрузку. Именно во многом от пианиста как активнейшего и равноправного участника ансамбля зависит целостность этого художественного образа. Поэтому у студента-пианиста нужно воспитывать чувство творческой инициативы, активной исполнительской позиции, помогающее ему не только своевременно реагировать на нарушения в темпах, но и возвращать ансамблевое исполнение в необходимое русло. Сразу это не получится, но добиваться результата в этом направлении необходимо постоянно, от занятия к занятию. Тогда это станет нормой, и студент приобретет необходимый опыт.

Задачи оперного концертмейстера существенно отличаются от концертмейстера концертно-камерного. В оперном театре требуется разучивать с певцами не только сольные партии, но и ансамбли, хоровые партии, причем в темпах и с нюансами, заданными музыкальным руководителем спектакля.

Начинать работу следует с общего плана впеваания, затем переходя к деталям. Концертмейстер должен помнить, что нельзя навязывать певцам излишне дробной нюансировки, мельчить исполнение, так как от этого страдает ощущение формы произведения.

Одновременно концертмейстер обязан помнить о влиянии на звуковедение певцов туше самого пианиста. Преувеличенная сила звука на фортепиано провоцирует форсированный звук у солистов, а наигрывание ведет к напеванию. Поэтому на всех этапах работы над произведе-

дением нужно стремиться играть осмысленно, тембрально красивым звуком.

Если во время репетиций концертмейстер сможет помочь солисту развивать творческую фантазию удачной метафорой, сравнением с жизненной ситуацией, экскурсом в смежные виды искусства, тем самым разбудив воображение поющего, направив его внимание на музыкально-смысловой подтекст нотного текста, то певец будет благодарен за такую помощь. При этом необходимо знать традиции исполнения данного произведения, но помнить, что слепое подражание в музыке неприемлемо. Изучая оперный репертуар, студенту необходимо знать историю создания и развития оперного жанра. Так, в известный период времени — расцвета итальянского искусства виртуозного пения вокальная техническая изощренность приобретала часто настолько самодовлеющее значение, что становилась как бы содержанием исполнения. Из-за бесчисленных пассажей, трелей, фермат, часто совершенно неуместных и безвкусных, которые произвольно вставлялись певицами в авторский текст, от оригинала ничего не оставалось. Все было подчинено прихоти певца, его желанию показать свой голос, свою технику. Но на смену внешнему, показному, пришло оперное драматическое искусство (Верди, Мусоргский, Леонковалло, Пуччини). Разбирая оперный материал различных эпох, необходимо помнить об этом.

В ходе репетиций концертмейстеру необходимо внимательно следить за правильным ритмом и интонациями в пении солистов, произношением слов и фразировкой.

Начинать изучение оперных сцен следует с дуэтов, где вокальная партия складывается в непрерывную линию (дуэты из опер В. Моцарта «Свадьба Фигаро», «Волшебная флейта»). Затем переходить к дуэтам, где партии солистов идут в наложении (сцена дуэли из оперы П. Чайковского «Евгений Онегин»). Следующий этап — трио, где пианисту нужно составить некую мелодиче-

скую линию, идущую из партии в партию и включающую все начальные звуки и слова фраз трех солистов (трио из оперы А. Даргомыжского «Русалка»).

Концертмейстер должен петь, сообразуясь с возможностями своего голоса, активно, четко, выразительно. Как вариант можно использовать прием мелодекламации текста сольной партии при абсолютном соблюдении ритма и скорости движения музыкального материала. На репетициях пианист может кивками головы руководить действиями солистов, подсказывая вступления, паузы.

Составной частью каждого урока являются упражнения в чтении новых ансамблевых произведений методом исполнения «с листа». Развивает и укрепляет навык одновременное транспонирование партии сопровождения на полутон вверх или вниз. Для этого достаточно мысленно проставить в ключах знаки альтерации новой тональности и по ходу исполнения подменять случайные.

Облегчит работу подготовленная и стоящая рядом с нотным текстом таблица перемены случайных знаков:

Транспонирование на хроматический полутон вверх		Транспонирование на хроматический полутон вниз	
Первоначальная тональность	Новая тональность	Первоначальная тональность	Новая тональность
♯	×	×	♯
♮	♯	♯	♮
♭	♮	♮	♭
♭♭	♭	♭	♭♭

Транспонирование на хроматический полутон легко совершается, когда партию сопровождения требуется сыграть на полутон вверх из бемольной тональности и, наоборот, — на полутон вниз из диезной. Здесь нотные знаки читаются так, как написаны.

Однако транспонирование на полутон из некоторых тональностей (*ми в фа, си в до, ля в си бемоль, соль в фа*

диез, ми в ре диез) совершается посредством сдвига на диатонический полутон и в этом случае явится необходимость не только мысленной замены знаков альтерации, но и высотного положения нот на нотном стане. Зрени-ем следует условно передвинуть нотные знаки вверх или вниз от линейки, на которых они написаны. Трудность такой транспозиции значительно возрастает.

Преподаватель должен ознакомить молодого аккомпаниатора с двумя способами транспозиций: замена ключей и мысленное интервальное перемещение нотных знаков по нотном стану.

Концертмейстер, умеющий транспонировать партию сопровождения, окажет солисту неоценимую помощь в дни недостаточно удовлетворительного самочувствия солиста, когда голос «не идет» на верхние звуки.

В самостоятельной работе над вокальными произведениями студенту необходимо дать следующие советы:

- перед проигрыванием произведения необходимо вдумчиво проанализировать литературный и музыкальный тексты. Исходя из анализа, попытаться определить характер и образную концепцию сочинения;
- вторым этапом должно быть прочтение нотного текста приемом «с листа» с вхождением в эмоциональную сферу и глубокий анализ средств музыкальной выразительности;
- техническое освоение фортепианного текста, выучивание произведения;
- готовясь к встрече с солистом, необходимо продумать темп и силу звука, логику выразительного звучания прелюдии, интерлюдий и фортепианного заключения;
- если есть возможность, то прослушать произведение в грамзаписи;
- ежедневный тренаж в чтении с листа и транспонировании — залог приобретения важного профессионального навыка концертмейстера.

МЕТОДИЧЕСКИЙ РАЗБОР
АРИИ ЭБОЛИ (ШДЕЙСТВИЕ)
ИЗ ОПЕРЫ ДЖ. ВЕРДИ «ДОН КАРЛОС»

Дж. ВЕРДИ
G. VERDI
(1813-1901)

Allegro giusto (Moderato)

Русс

О ларкас - во хиб, доу ро, ко - кой, что хибс тоу.
Мо - а вра - об - ко, хибый хиб! Зар ра, ко.
О хиб фа - се - се, с доу сра - доу хибс хиб фа.

бу! О хиб - ко, хиб, все му хиб хиб,
хиб хиб хиб хиб хиб, хиб хиб хиб хиб хиб,
хиб хиб хиб хиб хиб, хиб хиб хиб хиб хиб.

Исп

се - се, се - се про, хиб, хиб, се - се про, хиб, се - се про, хиб,
мо, хиб, Про хиб хиб, хиб хиб хиб, мо, хиб хиб,
се - се, хиб хиб хиб хиб, хиб хиб хиб, хиб хиб хиб хиб.

Andante

1) Пароль перебрала С.Ю. Левина, использована с Государственным Российским театром оперы.

РІД ЖУРНО (2-ий)

..тоді в - нас! Те. пер. ош - во сьра. ді. в - за - ре. жов.
 .del Купи. хмелю. сь. в. сь. со. жа. ден. в. ма. на. про.
 .du Per. dar. Per. dar. del. fu. vol. piek. - ty. zre. me. pak.

суть. які. ва - есо. del. Ть. прозор. м. ді. я. про. сьра.
 - ступ. які. ми. не. смикти! Ко. на. че. же. су. ж. що. сьра.
 ду. sof. - frip. do. - rebi! Il. mō. de. lit. - to. i. on. re. - bit.

- лень - е. зк. у. по. ку. сьра. Не. сьра. ці. Те. до. про.
 . до. н.а. м.а. же. не. по. га. на. по. ку. та! Про. ма. ку.
 ма. - те. che. sta. cel. - jar. mai. vol. po. - tri!

. да. - че. те. до. про. ку. сьра. з. к. і. се. за. ці. Те. до. ку. к. і. те. а. ма. ку.
 з. сь. че. кра. п. та. б. га. від. о. з. ро. до. та! ді. те. до. ку. к. і. те. а. ма. ку.
 - ді. - о. те. і. ма. ле. ді. - со. о. ді. а. бі. ді. ці. ці. ма. ле. ді. со. а. ма. ді. ді.

Музыкальный фрагмент с нотами и аккордами.

Molto meno mosso (4: 32)

con sordine

Музыкальный фрагмент с нотами и аккордами.

О ко-го, ро - ду, ты ко-го, ро - ду, ты это са - жия
 В аэроушце - го - вые и зраки - мой су - туе дур - га з ко - го -
 O mia Pa - tri - gi - an, la fide - me - la - i si fel - icar.

Музыкальный фрагмент с нотами и аккордами.

- на, за серд, це мо - о. Путь мой з - ба, так кро - се па -
 - до - ду з ири - мод - па. И акабу - ба су - ку редан - мой
 - го - i que - i to cor. So - iato wa iato. iro ni mo do ar.

Музыкальный фрагмент с нотами и аккордами.

- ро - ба, так сак, ре - но и ро - ре се - о. S - ба, 7.
 хав - ота и му - ба, ре - ре и ба об - ре - ба! Про - ба! Ере.
 - ва - i no - ба, ре - ба и il mio du - ier! i. i. i. i. i. i. i. i.

- ми: О ко - ро - ло - ва, прота ко - ма о - бик - ва - ют
 - ша: о ко - ро - ло - ва, про - сит се - бе и
 - ми: О wie Re - gi - ne, so - lae in chro - no

string. *alleg.*
 сядо ет ка - не - ки там око - ро - ую а го - ро - во
 алсу ала - в - ах, лесе, бу са го - ро - х са - ма о - чу - жи - ма
 ал мюко - ва - и до - ро - зе - лар ил мю до - ле - ва

largamente
 Ал! Прота ко - ма сират е - ка - ро - ва - ва - ден, там са - ро - во - ил а ро - во - во
 Ал, суче не - ве - ре - ва - са - ма . уел сиратъ ве - ре - ва - ва - ден, а ка - ро - во - ва - ва - ден
 Ал! со - ло - ва : (изглаго) мю - ро - зе - лар до - ро - зе - лар ил мю - до - ле - ва

Allegro più mosso (d. ass.)
 - ми
 - Фа
 - Сор

950 71. 207 Кор. 2-го. E. ro
 Мой домъ А. Кор. 2-го? H. ro
 Общед. 7. Кор. 1-го a. ro

слыш... Мой дом! Полнъ - дельдеръ а. ро!
 -судитъ- Мой дом! Корннъ о - до мажнн!
 -мек? рек Дел! а деп - реандер те. ро!

А! Х. Не стои прелма; ка - деп. дн на те. ра. м!
 Не; жидево о. стваса; на. деп. ма на те. ра. м!
 А! ка дн м! ма. ела; ia. ера. ма м'ер. н! - д!

col canto

con siccato

Не доум. 28 ком. а. ро, судем. 28 мотъ-
 Не брмн. 28 рскъ. а. ро, сва. 28 - сев.
 28а бене. 28. то и! стел М. не. деп. 28. 28

del. Делъ създашъ е - до! Е - ще съзъ пръща, иже по -
 ахъ! Е - во ома - оу! Е - ще съзъ пръща, иже по -
 ети! Ло съзъ де - ро! Съзъ ма - рьца ии съзъ

пръща, о по со, въ землѣ морь - делъ
 - орако, ма, иа ве со ора - со едо - вѣтъ дѣ,
 рьца, оа ии, иа въ, ма, дѣ, тои ети!

Дѣ - во ома - оу!
 е - во ома - оу!
 Ло ма - ро!



Дж. Верди

Прежде чем приступить к разучиванию арии, концертмейстеру необходимо познакомиться с содержанием оперы. Дж. Верди написал оперу «Дон Карлос» на сюжет трагедии Ф. Шиллера «Дон Карлос, инфант испанский». В своей трагедии Шиллер использовал историческую легенду, далекую от действительности, но популярную на протяжении XVII–XVIII вв., придав ей политическую окраску. Действие происходит в средневековой Испании. Здесь замешаны политические мотивы освобождения Фландрии от господства Испании и любовная драма, разыгравшаяся между королем Филиппом, его супругой Елизаветой, доном Карлосом и принцессой Эболи. Перипетии сюжета приводят к тому, что Эболи в порыве ревности предает королеву, но мало того, обвинив королеву в измене, она сама оказывается виновной, уступив притязаниям короля. (В данной работе нет необходимости пересказывать содержание всей оперы, любой концертмейстер сможет самостоятельно познакомиться с сюжетом.)

Ария начинается призывными звуками фанфар, в которых слышится тревога. По драматургии оперы «...на зов короля входят Эболи и Родриго» [18, с. 142]. Именно этот призыв и показывает Верди в партии оркестра. Поэтому играть первые такты арии необходимо очень компактным звуком, имитируя тромбоны, со стремлением вперед, к аккордам. На тридцатьвторых нотах нельзя допустить суетливого исполнения — это окончание фразы. Запятая ставится автором после ноты «фа». При этом напряжение растет, и аккорды поднимаются на хроматический полутон вверх. Концертмейстер должен, прежде всего, подготовить солиста к состоянию взволнованности и смятения. Это состояние Верди показывает в ме-

лодической линии солиста — она написана «ломано-патающимися» интервалами. Героиня потеряла устойчивость — она в смятении. Но партия оркестра (а в нашем случае — концертмейстера) звучит очень ритмично и четко. Пунктир, выписанный в *p*, должен помочь собрать воедино первый раздел арии. Вместе с тем этот аккомпанемент необходимо сыграть, как нависшей над героиней рок судьбы — неотвратимость наказания за ее поступок. Верди, будучи прекрасным драматургом, пишет взволнованную арию, включая в мелодическую ткань частые паузы — это очень верно — человек в таком взволнованном состоянии должен брать частое дыхание. Эти паузы должен заполнить концертмейстер, заполнить так, чтобы у слушателя не возникло ощущение прерванности музыкальной ткани.

Первый раздел арии состоит из 12-ти тактов, но в них уже есть две эмоциональные кульминации — в 8-м и в 12-м тактах. Надо сказать, что вся ария начинается с «энергетического взрыва» — у героя нет времени на «раскачку», музыка стремительно врывается и взрывается в эмоциональное состояние героя. Концертмейстеру необходимо так построить аккомпанемент, чтобы эти кульминации шли с нарастанием, как динамическим, так и эмоциональным. В разделе *Piu mosso* в партии солиста «ломанные» интонации сменяются более плавными и напевными, но взволнованность от этого не исчезает — она переходит в партию оркестра: триольный ритм и в более быстрый темп. Здесь концертмейстеру длинную фразу необходимо выстраивать по чередке коротких (двухтактовых) отрезков. Триольный



ритм сохраняется на протяжении последующих 17-ти тактов, даже там, где автором выписаны лишь аккорды, — концертмейстер должен мыслить триолями. С 21-го такта необходимо выстраивать фразу по гармониям, стремясь к заключительному аккорду раздела. Октавный пассаж в 26-м такте должен прозвучать на *crèsc.*, как вихрь, сметающий все сомнения в душе героини. В последних трех тактах этого раздела арии нельзя замедлять темп. Верди строго ставит изменение темпа лишь в новом разделе.

Molto meno mosso — это обращение Эболи внутрь себя. В партии оркестра выписан явно звучащий хорал. Да и литературный текст говорит о том же: «Пусть меня обитель скроет навек». Душевное состояние Эболи дошло до осознания своих действий и желания искупить их. Искупить это можно лишь покайсявшись, а каются люди чаще всего перед Богом. Вот и Верди звучанием оркестра изображает раскаявшуюся душу героини. Первые четыре такта раздела необходимо строго придерживаться звуковой ремарки автора — тихо. Здесь душевное смятение Верди изображает в сопоставлении *p* и *f*. Концертмейстер должен помочь вокалисту выйти на более эмоциональное состояние в тактах с ремаркой *f*. Это очень короткие всплески, но они очень важны. Их подготавливает нисходящее поступательное движение в партии Эболи. Верди ставит ремарку *cantabile*, прося вокалиста показать и прочувствовать раскаяние своей героини. Но в партии оркестра должен звучать беспристрастный, «отстраненный» аккомпанемент. И лишь в тактах на динамике *f* необходимо эмоционально поддержать солиста. И если перед королевой принцесса Эболи испытывает раскаяние в содеянном, то, когда она вспоминает о Карлосе, все ее существо преобразуется — она готова действовать ради спасения любимого.

Allegro piu mosso — последний раздел арии. Он начинается с оркестрового проигрыша. Именно здесь пока-

зан душевный «поворот» героини — в надежде спасти любимого она заметалась, она готова действовать, даже пожертвовав собой. Этот раздел концертмейстер должен начать сразу в нужном темпе, но не громко. Эта «раскачка» должна показать готовность Эболи броситься в действие сию же минуту. Но последние аккорды оркестрового проигрыша останавливают ее эмоциональный порыв. Их надо играть с хорошей исполнительской волей, чуть-чуть «расставив» каждый аккорд. В партии солиста вновь появляются короткие «рваные» фразы. Паузы рисуют нам картину смятения и большого душевного волнения. Здесь концертмейстер не должен мешать вокалисту, назойливо и одинаково играя четыре такта. Они должны прозвучать как единое целое, вплоть до следующих фа минорных аккордов. И аккорды, и последующий за ними триольный ход в ре-бемоль мажоре не должны звучать отдельно. На данном примере как раз и воспитывается мастерство концертмейстера быть вместе с солистом, продолжать его линию, мысля музыкальную ткань четырех строчек как единое целое, а не как две разные мелодии, разделенные паузами. Весь раздел, до фёрматы, должен пройти на одном дыхании. Кстати, о дыхании. В оперных ариях оно несколько иначе, чем в романсах. Во-первых, арии чаще всего значительно превышают по объему романсы и песни, во-вторых, сцена, вернее глубина оперной сцены, требует от вокалиста более широкого дыхания, и, соответственно, фраза должна строиться из более протяженных отрезков. Помочь в этом может концертмейстер, мысля более общо и широко.

И вновь эмоциональное состояние героини меняется с возбужденного на более трепетное и молящее. Эти переходы, притом довольно частые для столь небольшой арии, показывают эмоционально-взволнованное состояние героини. И здесь перед аккомпаниатором стоит еще одна задача. Он не должен быть столь же эмоциональным, как певец. Он должен «раздвоиться», контролируя

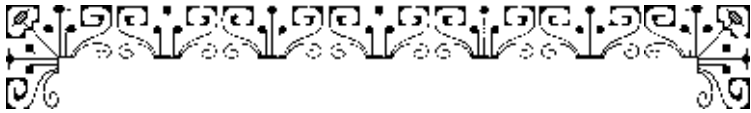
процесс исполнения со стороны, в то же время выразительным аккомпанементом помогая солисту.

В т. 79 первую октаву, которую Верди просит исполнить на *ff*, надо «пропеть». Она должна естественно вылиться в последующую мелодическую линию, совпадающую с партией солиста. Нельзя «выкрикивать» или грубо исполнять данный отрезок арии. Вообще, при исполнении арий из опер, особенно итальянских композиторов, необходимо помнить, о том *bel canto*, которое лежит в основе итальянской оперы.

Последняя страница арии — вновь действие и желание спасти возлюбленного. Она должна пройти, так же как и выше описанный второй раздел, на одном дыхании. Заключительный проигрыш надо играть торжественно, ни в коем случае не суетясь. Ля-бемоль мажорное трезвучие звучит как уверенность в возможном спасении дона Карлоса.

Помня о том, что в изложении оркестра заключительные такты звучат на одном нюансе (в данном случае *f*), пианисту необходимо исполнить ля-бемоль мажорные пассажи на *crèsc.*, ибо в верхнем регистре рояля они, если не менять оттенок, будут звучать все тише и тише.

Здесь необходимо сказать и о том, что аккомпаниатор должен прослушать арию (или любой другой оперный отрывок) в исполнении оркестра. Это поможет передать оркестровые краски, понять и воссоздать характер исполняемой музыки, что, несомненно, будет способствовать созданию единой с солистом интерпретации произведения.



РАБОТА КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА С СОЛИСТОМ-ИНСТРУМЕНТАЛИСТОМ

Цель занятий:

- подготовить студента к практической деятельности аккомпаниатора и концертмейстера в работе с инструменталистом.

Задачи:

- получение студентом практических навыков инструментального аккомпанеента и умение аккомпанировать с листа;
- ознакомление его с лучшими образцами инструментальной литературы русских и зарубежных композиторов-классиков различных эпох, стилей и жанров;
- приобретение опыта концертмейстерской работы по разучиванию с инструменталистами концертного репертуара.

В целях достижения полного ансамбля при работе с инструменталистом следует вырабатывать у студента осознание:

- общего исполнительского плана солиста;
- умение слышать партию солиста в мельчайших деталях;
- умение разнообразить звучание фортепиано в соответствии с различными штрихами и другими приемами игры солиста;

- умение соразмерить звучность аккомпанемента в соответствии с особенностями данного инструмента и исполнительскими данными солиста.

В работе над инструментальными пьесами концертмейстеру следует помнить, что звучание инструмента — солиста всегда отличается индивидуальным подходом к нему играющего. Так, при аккомпанировании струнным инструментам следует больше внимания уделять ритмической основе, а при игре с домрой или балалайкой — кантилене, так как специфика данных инструментов такова, что звук должен «дробиться» ударами медиатора.

Баланс звучания при игре с солистом-инструменталистом выстраивается с учетом особенностей инструмента, при этом следует помнить, что нижний регистр фортепиано зачастую может перекрыть любой другой инструмент и динамические оттенки здесь должны соблюдаться с поправкой на балансировку звучания и подчинены созданию ансамбля.

В остальном же работа над инструментальными произведениями протекает так же, как и над романсами, где надо определить характер, эмоциональное состояние и содержание исполняемого произведения.

**МЕТОДИЧЕСКИЙ РАЗБОР ВАЛЬСА
СОЧ. 39, № 8 П. И. ЧАЙКОВСКОГО
(переложение для скрипки и фортепиано)**

Дождливо скоро

p

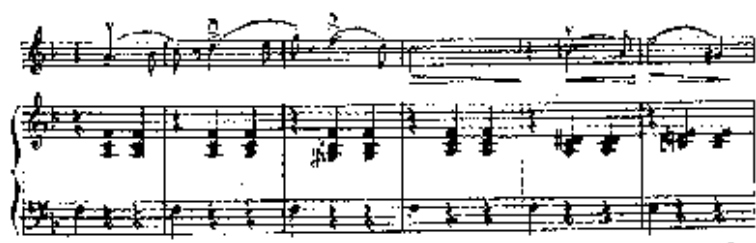
The image displays three systems of musical notation, each consisting of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal lines are written on a single staff with a treble clef, while the piano accompaniment is written on two staves (treble and bass clefs). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like 'p' and 'f'. The first system shows a vocal line with a long note and a piano accompaniment with chords. The second system continues the vocal line with a slur and the piano accompaniment with chords. The third system features a more complex vocal line with slurs and the piano accompaniment with chords and a dynamic marking 'f'.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with various ornaments and slurs. The lower staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment with chords and single notes. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the lower staff.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with slurs and ornaments. The lower staff continues the rhythmic accompaniment with chords. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the lower staff.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with slurs and ornaments. The lower staff continues the rhythmic accompaniment with chords. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the lower staff.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with slurs and ornaments. The lower staff continues the rhythmic accompaniment with chords. Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte) in the lower staff and *p* (piano) in the upper staff.





Включая в репертуар начинающего концертмейстера инструментальные пьесы, следует останавливать свой выбор на переложениях для различных инструментов произведений, написанных для фортепиано. Во-первых, это поможет в работе пианиста — аккомпанировать себе, играя впоследствии данную пьесу соло, во-вторых, такой способ работы способствует развитию гармонического и мелодического слуха. Также, играя с инструменталистом, студент может и должен развить в себе чувство ритма и чувство времени, что очень важно в любом исполнительском искусстве. Кроме того, построение фраз, дыхание и интонирование также в ансамблевой игре предстанут перед аккомпаниатором более выпукло и рельефно.



П. И. Чайковский

Начинать надо с простых пьес, где, казалось бы, не сложный аккомпанемент будет способствовать хорошему чтению с листа. Такой пьесой может быть предлагаемый к разбору Вальс П. И. Чайковского.

Прежде всего, студенту необходимо ознакомиться с нотным текстом «глазами»: тональность, размер, темп, отклонения в другие тональности и т. п. Затем надо попросить студента сыграть партию

скрипки, но сыграть со всеми штрихами, нюансами и ритмически верно. После того как мы ознакомились с мелодией, можно начинать работу с аккомпанементом. Но здесь не стоит сразу же играть партию фортепиано. Желательно вначале, играя партию солирующего инструмента, пропеть аккомпанемент внутренним слухом и лишь затем перейти к игре на фортепиано своей партии.

Трехдольный ритм обычно характерен тем, что студенты укорачивают третью долю. Поэтому вначале желательно сыграть аккомпанемент, одновременно нажимая бас и аккорд, выдерживая такое звучание все три доли такта, иначе говоря, познакомиться с гармонической последовательностью и логикой развития в данном произведении. При этом в каждом аккорде должно быть ровно три доли — это позволит в дальнейшем играть равно, не сокращая третью долю. Кроме того, гармонические последовательности всегда помогают исполнителю грамотно выстроить музыкальную фразу, с точным нахождением кульминации, развития и окончания. Гибкость исполнения такого аккомпанемента также зависит от логического развития гармонических последовательностей. Первые такты, где бас выписан композитором четвертной долей, надо играть легче — вальс только начинается, кружение еще в самом начале. С 19-го такта в партии баса происходят изменения — он заполняет весь такт. Но не надо давить на басовые ноты, их надо пропеть. Здесь студенту может подсказать нужную звучность сравнение басовой партии с виолончелью. Этот инструмент поет, и бас в нашем исполнении должен петь, являясь мягким фундаментом для скрипичной партии.

В 34-м такте в аккомпанементе происходят изменения: в правой руке появляются половинные ноты, которые к тому же звучат на слабой доле, — синкопы. Их надо играть смело, равноправно со скрипкой — это мелодия, расцвеченная интервалами у солирующего инструмента. Автор просит эти ноты выделить, но, выделяя их,

пианист не должен забывать о мелодической линии и строении общей фразы. Форте не должно быть грубым. Здесь пианисту необходимо подстроиться под звучность скрипки, ни в коем случае не перекрывая своим звуком скрипичный.

Реприза вновь возвращает нас к первоначальному типу аккомпанемента. Но движение — не темп, а именно движение в третьей части — должно быть более стремительным. Как этого достичь? Прежде всего — укрупнить фразу. Далее, в 54-м такте, где у автора стоит *p*, надо играть очень тихо, затем постоянно увеличивая силу звука до *f*. Последнее проведение темы должно пройти на полнзвучном *f*, завершая вальсовое вращение фа мажорным аккордом.

Над аккомпанементом подобного типа не только желательно, но и необходимо поработать еще одним способом — проиграть партию аккомпанемента одной левой рукой. Во-первых, это облегчит в последующем игру аккомпанемента двумя руками, во-вторых, поможет при игре данного произведения соло. А исполнить этот Вальс соло после прохождения его в концертмейстерском классе необходимо — это поможет лучше понять и воплотить форму и содержание произведения.

МЕТОДИЧЕСКИЙ РАЗБОР ПЬЕСЫ К. ДЕБЮССИ «ЛУННЫЙ СВЕТ» ИЗ «БЕРГАМАССКОЙ СЮИТЫ»

(переложение для трехструнной домры и фортепиано)

Andante très expressif К. ДЕБЮССИ

Tempo rubato
Cantabile

peu à peu anime et crée

peu à peu anime et crée

The image shows a page of a musical score for voice and piano. It consists of six systems of staves. The first system has a vocal line and two piano accompaniment staves. The second system also has a vocal line and two piano accompaniment staves. The third system has a vocal line and two piano accompaniment staves. The fourth system has a vocal line and two piano accompaniment staves. The fifth system has a vocal line and two piano accompaniment staves. The sixth system has a vocal line and two piano accompaniment staves. The lyrics are in French and appear in the vocal line of the fifth and sixth systems. The tempo marking 'Tempo rubato' and 'Cantabile' is written above the fourth system. The page number '79' is at the bottom.

8.

8.

dim. molto

Poco più mosso

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat. It contains a melodic line with several slurs and fermatas. The middle staff is the right-hand piano part, and the bottom staff is the left-hand piano part. The piano accompaniment features chords and moving lines, with some slurs. The instruction "dim. molto" is written above the piano part, and "Poco più mosso" is written below the piano part.

pp

pp

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat. It contains a melodic line with several slurs and fermatas. The middle staff is the right-hand piano part, and the bottom staff is the left-hand piano part. The piano accompaniment features chords and moving lines, with some slurs. The instruction "pp" is written above the piano part, and "pp" is written below the piano part.

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat. It contains a melodic line with several slurs and fermatas. The middle staff is the right-hand piano part, and the bottom staff is the left-hand piano part. The piano accompaniment features chords and moving lines, with some slurs.

p

p

p

The fourth system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat. It contains a melodic line with several slurs and fermatas. The middle staff is the right-hand piano part, and the bottom staff is the left-hand piano part. The piano accompaniment features chords and moving lines, with some slurs. The instruction "p" is written above the piano part, and "p" is written below the piano part.

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat. It contains three measures of music with long, sweeping melodic lines. The second and third staves are piano accompaniment for the right and left hands, respectively, both in treble clef. They feature a rhythmic pattern of eighth notes with a descending eighth-note pair, creating a steady accompaniment. The fourth staff is piano accompaniment for the left hand in bass clef, providing harmonic support with chords and single notes.

En animato

The second system of the musical score consists of four staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat. It contains three measures of music, marked with a dashed line and the number '8' below it, indicating a repeat or a specific measure. The second and third staves are piano accompaniment for the right and left hands, both in treble clef. They feature a rhythmic pattern of eighth notes with a descending eighth-note pair, creating a steady accompaniment. The fourth staff is piano accompaniment for the left hand in bass clef, providing harmonic support with chords and single notes.

This page of musical notation consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line and two piano accompaniment staves. The vocal line begins with a melodic phrase marked with a forte *f* dynamic and includes fingerings (2, 3, 2, 1, 2, 3, 1) and slurs. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a more complex texture in the left hand, including chords and sixteenth-note passages. Dynamics include *pp.* and *dim.*. The second system continues the vocal line and piano accompaniment, with the vocal line marked *pp.* and *Cresc. molto*. The piano accompaniment continues with similar textures and dynamics, including *pp.* and *dim.*. The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and fingerings throughout.

This page of musical notation is divided into three systems. The first system consists of three staves: a single treble clef staff at the top with a 5-measure rest, followed by two grand staff staves (treble and bass clefs) containing a melodic line with slurs and a bass line with chords. The second system also has three staves. The top staff is marked "Tempo I" and contains a melodic line with slurs and fingerings. The middle staff is marked "ppp" and contains a melodic line with slurs. The bottom staff is marked "ppp" and contains a bass line with chords and slurs. The third system has five staves. The top two staves are grand staff staves with melodic lines and slurs. The bottom three staves are grand staff staves with bass lines, chords, and slurs. Dynamic markings include "ppp" in the second system and "ff" in the third system. The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and fingerings.

allongez jusqu'à la fin

Задачи, которые необходимо поставить перед концертмейстером в данной пьесе, схожи с теми, что были рассмотрены в предыдущей. Но здесь есть ряд отличительных моментов, о которых следует сказать отдельно. Прежде всего, переложение пьесы Дебюсси «Лунный свет» сделано не в оригинальной тональности (произведение Дебюсси написано в ре-бемоль мажоре, переложение

ние в фа мажоре). Это обусловлено тесситурой и спецификой исполнения на домре. Поэтому пианисту, ранее знакомому с данной пьесой в оригинальном написании, будет не совсем удобно в начальный период разучивания. Здесь необходимо применить те навыки транспорта из одной тональности в другую, о которых говорилось выше в данной работе.



Клод Дебюсси

Партия фортепиано в первых двух тактах переложения звучит так же, как и в оригинальном сочинении. Но с самого начала пианист должен четко различать тембры голосов инструментов. Необходимо помнить, что здесь рояль не просто аккомпанирует солирующему инструменту — здесь два инструмента создают совместно одну звуковую картину. Поэтому звучание рояля должно быть строго выверено под звучание домры. Аккомпаниатору следует помнить, что специфика исполнения на домре такова, что длинную ноту на ней невозможно протянуть, взяв струну один раз. Солист будет вынужден постоянно поддерживать звучание ноты работой медиатора. От этого звук может стать неровным, с постоянным преобладанием динамических оттенков, либо *cresc.* либо *dim.*, что противоречит замыслу автора. И здесь солисту должен помочь именно концертмейстер, проиллюстрировав верное звуковое исполнение. В этой пьесе как нельзя лучше пригодится и солисту, и концертмейстеру умение филировать звук, подстраивая короткие ноты под длинные, мягко выводя шестнадцатые из четвертей и половинных.

Начиная с третьего такта, мелодия переходит целиком к солирующему инструменту. Поэтому задача концертмейстера осложняется тем, что он не должен метрически ровно исполнять свою партию, а должен придать ей движение. Помочь в этом может, во-первых, ведение внутренним слухом партии солиста, во-вторых, гармонический анализ, предварительно сделанный студентом. Логика гармонического развития всегда поможет грамотно и профессионально выстроить музыкальную мысль.

В первом разделе пьесы пианисту необходимо следить за тем, чтобы половинные ноты, приходящиеся на первые доли такта, были исполнены мягко, без нажима и тем более удара, ибо они находятся под залигованной нотой солиста.

Концертмейстеру надо помнить, что «Дебюсси был несравненным пианистом с гибким, мягким и глубоким туше. В одно и то же время он и скользил с такой проникновенной нежностью по клавиатуре, и нажимал на нее, добиваясь звучания необычайно экспрессивной мощи. В этом мы находим секрет, пианистическую загадку его музыки. В этом состоит особая техника Дебюсси: мягкость при постоянном нажиме и колорит, которого он при этом достигал средствами одного только фортепиано. Он почти всегда играл не полным звуком, но насыщенным и интенсивным, без всякой жесткости в прикосновении, подобно Шопену» [9, с. 36]. Большинство пианистов знают об этом, но задачу мягкого и глубокого туше предпочитают решать простым нажатием левой педали. Конечно, невозможно представить музыку французского композитора без этой краски, но это должна быть только краска, применяемая пианистом не так часто. Тогда и эффект ее будет много больше. Поэтому необходимую звучность надо искать именно на клавиатуре, именно в пальцевом прикосновении, не забывая о звучании солирующего инструмента. Это, кстати

сказать, один из немногих случаев, когда тембр солиста должен быть подстроен под тембр рояля.

В 15-м такте, где автор просит исполнить *Tempo rubato*, аккорды, верхние ноты которых подчеркнуты чертой, необходимо брать полнозвучно, не боясь заглушить солиста. «Часто ноты подчеркнуты сверху или снизу маленькой чертой. Одни полагают, что их нужно выделить, другие — что их нужно усилить. По мнению Луи Лалуа — это требования прозрачности звучания. Для меня эта маленькая черточка означает скорее, сообразно каждой пьесе, „внезапный нажим“ (*attaca*), „вес“, „изменение звучности“ и т. д. Еще раз — если нет указания автора, большую роль играет собственная интуиция. Но указание редко бывает ошибочным» [9, с. 36].

Поэтому в 19-м и 20-м тактах не надо играть громко или очень четко верхний голос в аккордах и мелодии домры. Эти аккорды должны быть сыграны так, как будто каждый из них отделен от другого. Далее автор просит сыграть эти же аккордовые последовательности на *legato*. Здесь и прием исполнения, и фразировка должны несколько измениться. В данных тактах очень важны басовые ноты — они должны звучать мягко, но так, чтобы силы этого звука хватало на необходимое для звучания басов время. В таких местах поможет правильное и осмысленное взятие педали. Дебюсси, как и Шопен, «рассматривал искусство педализации как „некий вид дыхания“». С 19-го по 25-й такт дыхание и должно браться именно по тактам, от баса к басу, производя заполнения мелодической линией.

Начиная с *Poco più mosso* задача концертмейстера несколько усложняется. В оригинальном сочинении Дебюсси пишет мелодическую линию терциями. В переложении верхний звук мелодии отдан партии домры, нижний — фортепиано. Для идентичного, слитного звучания темы солисту и концертмейстеру необходимо вначале проиграть только тематический материал. Опять же

домрист не должен форсировать или изменять звук на одной ноте. «В дебюсситском оркестре нужно избегать, чтобы смычки скрипели, язычки щелкали, флейты шипели, а от медных звенело бы в ушах. И наши струны, струны фортепиано, тоже должны вибрировать и очаровывать. Здесь — ничего жесткого даже для достижения красочного эффекта. Нам следует сглаживать, причем не только возможные шероховатости, но и все, что только может напомнить о работе, чего бы это нам ни стоило» [9, с. 38]. Ровное пианиссимо должно звучать одинаково как у солиста, так и в партии концертмейстера. Учить данное место необходимо по лигам, по ним же необходимо брать дыхание. Это поможет научиться синхронно дышать и солисту, и аккомпаниатору. Партия левой руки в этом разделе должна быть проучена пианистом отдельно, при этом вначале необходимо пройти ее по басам и лишь затем сыграть всю фактуру. Бас должен быть «зачерпнутым» ладонью и длиться через секстоль до следующего баса.

Если говорить об образном содержании данной пьесы, то надо вспомнить, что лунный свет обычно лучше всего виден не просто так. В небе мы видим просто луну, пусть с сиянием, но небольшим. Лунный же свет можно хорошо наблюдать на воде. Мне лично кажется, что Дебюсси, задумывая данную пьесу, имел в виду именно лунный свет, который отражается на колеблющейся воде. Вначале это спокойная водная гладь, начиная с 31-го такта — водная гладь превращается в рябь, которая с каждым тактом приходит в движение, волны колышутся, и в них отражается и мерцает свет луны, становясь то ярче, то тусклее. Все это исполнители должны показать, при этом показать именно звуком и движением музыкальной фразы, в средней части пьесы.

Специфика извлечения звука на таком инструменте, как домра, такова, что в верхнем регистре у большинства исполнителей звук становится жестким и менее певу-

чим. Поэтому за ровностью звука солист должен следить постоянно. Но и пианист должен учитывать особенности данного инструмента, и в верхнем регистре солиста помогать ему добиваться нужной краски более матовым звуком рояля.

Раздел *En animant* надо исполнять *rubato*. Очень правильно сказано о *rubato* в произведениях Дебюсси в книге М. Лонг. И у Шопена, и у Дебюсси «*rubato* остается очень тонким; трудно добиться, чтобы оно получилось таким, каким было задумано, т. е. „наслоено“ на суровую точность. Это как поток, плененный руслом. *Rubato* никак не означает изменения линии, метра, а только — изменение нюанса и движения. Иначе говоря, нюансы, которых непримиримо придерживался Дебюсси, являются арматурой всего произведения» [9, с. 44].

Заключительный раздел пьесы надо играть, постепенно успокаиваясь. Но у большинства исполнителей, которые точно следуют указаниям автора, *morendo jusqu'a la fin*, происходит замирание как в темповом отношении, так и в звуковом. Но звук должен оставаться таким же прозрачным и светлым, как был на протяжении всего произведения, только рябь на воде успокаивается и все замирает.



РАБОТА КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА С ХОРОВОЙ ПАРТИТУРОЙ И АККОМПАНИМЕНТОМ ХОРУ

Цель занятий:

- подготовить студента к концертмейстерской работе с хоровым коллективом, а также в классе хорового дирижирования музыкальных училищ и вузов.

Задачи:

- ознакомить с исполнительскими возможностями и особенностями хора, его средствами художественной выразительности;
- определить роль концертмейстера хора на репетициях и в концертах;
- выявить особенности работы концертмейстера в классах хорового дирижирования музыкального училища и вуза;
- привить навыки исполнения на фортепиано (по руке дирижера) хоровой партитуры а саррелла и с сопровождением, сочинений кантатно-ораториального жанра и оперных сцен.

К сожалению, в большинстве учебных заведений работа в концертмейстерском классе не профилируется в достаточной мере. Считается, что пианист, имеющий специальное образование среднего или высшего музыкального учебного заведения, неплохо читающий с листа,

может быть и хорошим концертмейстером. Но это ошибочное суждение. Приходя после окончания учебного заведения на работу в хоровой коллектив, концертмейстер сталкивается с многочисленными трудностями, связанными именно со спецификой данной работы. И потребуются немало времени, прежде чем молодой концертмейстер «набьет» руку и получит достаточный опыт в аккомпанементе хору.

Концертмейстеру, работающему с хором, необходимо знать основы вокально-хоровой работы, знать хоровые средства выразительности, учебный репертуар, уметь работать над фортепианной партией клавира и хоровой партитурой, разбираться во всех исполнительских условиях.

В работе со студентом в концертмейстерском классе более простые в техническом отношении хоровые аккомпанементы желательно проходить эскизно, а в более сложных — проводить работу над техническим освоением фортепианной партии. Для этого желательно составить репертуарные списки хоровых и вокальных аккомпанементов, согласовав их с кафедрой Хорового дирижирования.

Динамический ансамбль хора и концертмейстера зачастую зависит от кропотливой предварительной работы. При этом необходимо помнить, что фортепиано в данном процессе принадлежит огромная роль. В его партии проходят темпы, мелодии, важнейшие подголоски. Необходимо помнить, чтобы фортепианная партия не превращалась в безликий фон, служащий лишь для поддержки тональности. Если она только поддерживает хор гармонически или дублирует его, то роль фортепиано является вспомогательной, и поэтому динамическое первенство остается за хором. А если аккомпанемент не только дополняет и развивает хоровую партию, но и несет самостоятельную смысловую нагрузку, то он уже полноценный член ансамбля. В этом случае динамика звуча-

ния фортепиано приобретает гибкость и пластичность. В процессе занятий вносятся некоторые коррективы в звучание фортепиано, вытекающие из конкретного живого звучания хора.

Концертмейстер должен петь все партии ансамбля или хора, чтобы на репетициях подавать мелодические реплики за отсутствующих исполнителей. Имитируя звучание симфонического оркестра, пианист должен устойчиво держать темп со всеми его градациями: замедления, ускорения, паузы, фёрматы и др. Четкие и вместе с тем гибкие ритмы и темпы, воссоздаваемые фортепиано, помогут солистам ощутить надежную опору, придадут им уверенность в исполнении партий и решении необходимых художественных задач.

Определенную трудность представляет умение ориентироваться на жесты дирижера. Такая игра требует некоторого навыка: распределения внимания между чтением нотного текста и синхронным «схватыванием» движений рук. Если студент будет играть по нотам, а не по руке дирижера, то это приведет к несогласованности жеста и звука. В этом случае инициатива и трактовка произведения полностью будут принадлежать пианисту, а это недопустимо. Игра даже самого квалифицированного концертмейстера не может не зависеть от дирижера, ибо именно он — создатель трактовки и главный «проводник» авторской идеи. Концертмейстеру всегда надо помнить о единстве цели в исполнении между хором и фортепиано, через руководство дирижера.

Особое внимание следует уделять соотношению хорового и фортепианного звучания. На сцене должен звучать ансамбль, поэтому при исполнении штрихов концертмейстер должен обращать внимание на то, как их исполняет хор (хоровое стаккато при воспроизведении на фортепиано исполняется несколько длиннее). Необходимо делать поправку на дыхание, имеющее в испол-

нении вокалистов, и особенно хоровом исполнении, решающее значение.

Оркестровая партитура, переведенная в фортепианную партию оперного клавира, бывает не всегда удобной с точки зрения фортепианной игры. Работая над клавиром, студент учится облегчать или дополнять фортепианное изложение на основе ознакомления с партитурой в целях максимального приближения к оригиналу. Возникающие сложности могут быть преодолены созданием рабочего образа транскрипции музыкального текста. Она необходима на первых занятиях с солистами или хором, когда последним требуется не только звучащий аккомпанемент, но и подыгрывание мелодической линии на фортепиано.

В практической деятельности концертмейстера хора часто встречаются аккомпанементы, имеющие ряд чрезвычайно неудобных для исполнения на фортепиано мест. Большую часть хоровых аккомпанементов, входящих в программу учебного репертуара, составляют хоры из опер, ораторий, кантат и т. д. Фортепианная партия или клавир является переложением оркестровой партитуры, где техника игры на инструментах симфонического (или народного) оркестра обычно отличается от техники игры на фортепиано. Поэтому в клавире зачастую присутствуют неудобные для пианистического исполнения места.

Различия камерного и хорового аккомпанемента ставят перед концертмейстером особые задачи. Большое внимание здесь должно уделяться поискам наиболее удобных приемов исполнения, делающих изложение фортепианной партии более пианистичным. В связи с этим возникает необходимость фактурных облегчений. Это, в свою очередь, требует выработки у концертмейстера некоторых навыков: умения ориентироваться в музыкальной ткани, сохраняя в ней главное, пожертвовав второстепенным. Нужно добиваться того, чтобы различные изменения в нотном тексте по возможности приме-

нялись экспромтом, автоматически. При этом, работая над фортепианной партией аккомпанемента, необходимо помнить, что любое облегчение правомерно лишь при условии сохранения образного смысла музыки и достаточной полноты звучания для его выражения.

Работая с хором, концертмейстер должен знать, что исполнение аккомпанемента к вокальному и инструментальному произведениям отличается большей ритмико-агогической гибкостью, чем к хоровым произведениям. Сопровождение к хору располагает значительным тембро-динамическим диапазоном, от *ppp* до *fff*. Если сопровождение является оркестровым переложением в оперно-хоровой сцене или части произведения кантатно-ораториального жанра, то на фортепиано с помощью динамики, артикуляции и педализации можно воссоздать богатство оркестровых тембров. Трактовка хорового произведения целиком зависит от дирижера. И хор, и концертмейстер являются исполнителями его воли.

Для того чтобы познакомиться с хоровым произведением, пианист должен знать не только свою партию, но и проиграть на фортепиано хоровую партитуру. Если хор смешанный, то не следует забывать, что партия тенора играется на октаву ниже. Кстати, это техническое «неудобство» зачастую ставит в тупик и опытных концертмейстеров, не имеющих в своей практике данного навыка. Решается эта задача просто — путем ежедневных упражнений и практики.

При исполнении вступления, заключения и интерлюдий соблюдаются те же правила, что и в аккомпанементах к вокальным и инструментальным произведениям. Чтобы ансамбль был полным, концертмейстеру необходимо, кроме партитуры, держать в поле зрения дирижера, его руку, потому что жест руководителя хора является определяющим в динамико-агогическом отношении.

Сделать это непросто, особенно когда аккомпанемент сложный. В таком случае особенно трудные места следует выучить наизусть и играть по руке дирижера. Концертмейстер должен органично дополнять звучание хора, но не заглушать его.

**МЕТОДИЧЕСКИЙ РАЗБОР
ЖЕНСКОГО ХОРА В СОПРОВОЖДЕНИИ
ФОРТЕПИАНО. П. ЧЕСНОКОВ,
СЛОВА А. ФЕДОРОВА
«СОЛНЦЕ, СОЛНЦЕ ВСТАЕТ»**

Слова А. ФЕДОРОВА

Не злитесь скоро

П. ЧЕСНОВ, Сов. 24, № 5
(1977-1984)

The first system of the musical score shows the piano accompaniment. It consists of a grand staff with a treble and bass clef. The music is in 4/4 time and begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines.

The second system includes the vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written on a single staff with a soprano clef and contains the lyrics: "Скоро... Не злитесь скоро...". The piano accompaniment continues with a similar texture, featuring a melodic line in the right hand and a supporting line in the left hand. Dynamics include piano (*p*) and mezzo-forte (*mf*).

The third system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has the lyrics: "...тогда...". The piano accompaniment maintains its melodic and harmonic structure, with dynamic markings such as piano (*p*) and mezzo-forte (*mf*). The system concludes with a final cadence in both parts.

Про. би. или по ре ке, в томниъ лесъ ав гл.

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat. It contains the lyrics "Про. би. или по ре ке, в томниъ лесъ ав гл." The lower staff is a piano accompaniment with a grand staff (treble and bass clefs). It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, and various chords and arpeggios.

нуд, и ог. вса, ку по шен жит. ир. ро. дост. ний гу.

The second system of the musical score consists of two staves. The upper staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat. It contains the lyrics "нуд, и ог. вса, ку по шен жит. ир. ро. дост. ний гу." The lower staff is a piano accompaniment with a grand staff. It continues the complex rhythmic and harmonic texture from the first system, with many sixteenth and thirty-second notes and various chords.

Сопн. мо, Сопн. ир. Сопн. ир.

The third system of the musical score consists of two staves. The upper staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat. It contains the lyrics "Сопн. мо, Сопн. ир. Сопн. ир." The lower staff is a piano accompaniment with a grand staff. It continues the complex rhythmic and harmonic texture from the previous systems, with many sixteenth and thirty-second notes and various chords.

The image displays a musical score for a choir and piano. It is organized into three systems. The first system shows a vocal line with the lyrics "Въ-ше-ли-те, а́нг-лы ку́-сты-и отъ-сѣ-и, сѣ-и в-л-ку-". The second system continues the vocal line with "л-ва прѣ-ста-ви, а́нг-лы а́нг-лы, г-и". The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs) and includes various musical notations such as chords, arpeggios, and melodic lines. The score is in a major key, as indicated by the key signature.

Этот небольшой по продолжительности, но такой насыщенный по эмоциональному и художественному содержанию хор Павел Чесноков написал в тональности *Es dur*. И этот выбор тональности композитор сделал

не случайно. Но прежде, чем продолжить разговор о тональности и, собственно, музыке, обратимся к поэтическому тексту А. Федорова:

Солнце, солнце встает!
Над горою крутой
Засверкал, задрожал
Солнца луч золотой,

Пробежал по реке,
В темный лес заглянул,
И отовсюду пошел
Жизни радостный гул...

Солнце, солнце встает!
Зашептались кусты...
И от счастья в лугах
Прослезились цветы!

Три четверостишия. Всего тремя четверостишиями поэт нарисовал живую картину просыпающейся природы. Какая же главная эмоция заключена в этом небольшом стихотворении? Восторг. Восторг до того полный, что от «...счастья в лугах прослезились цветы». Но восторг — это еще не все. Все стихотворение написано в торжественном тоне — это гимн. Гимн природе и всему живому. Именно эту эмоцию, именно это состояние и показал в музыке композитор. Поэтому и выбор тональности не случаен. Тональность ми-бемоль мажор является одной из самых светлых бемольных тональностей (наряду с ля-бемоль мажором). Достаточно вспомнить ряд произведений, написанных в ней, чтобы понять ее эмоциональную окраску: Экспромт Ф. Шуберта ор. 90, № 2; Прелюдия С. В. Рахманинова ор. 23, (сам Рахманинов вспоминал, что эта прелюдия «сама “вылилась” из него после известия о рождении дочери»); побочная партия Второго концерта для фортепиано с оркестром того же автора, этюд № 6 ор. 33 «Ярмарка». Все они, написанные

в ми-бемоль мажоре, говорят о гимничности, приподнятости настроения и ярких восторженных образах этой тональности. Хор Чеснокова не является исключением. Прежде всего, это гимн. И в исполнении необходимо настраиваться на приподнято-торжественный характер произведения. Это должен помнить и концертмейстер, ибо именно он задает тон.



П. Г. Чесноков

Четырехтактовое вступление начинается с ми-бемоль мажорного аккорда и перехода его в поступенное движение шестнадцатыми. Автор просит исполнить начало на *p*, затем наращивая звук. Концертмейстеру необходимо помнить — движение вниз по клавиатуре рояля должно исполняться с оттенком *dim*. Поэтому и данное вступление необходимо начать с *p*, и перейти к *mp*, и лишь в последнем такте исполнить *cresc.*, подготавливая вступление хора и вновь появление основной тональности. Все вступление необходимо прослушать гармонически, по каждой четверти. Это поможет найти необходимые краски предрассветного утреннего часа: ми-бемоль мажор, до минор, ля-бемоль мажор, фа минор, ре-бемоль мажор, си-бемоль минор, уменьшенный соль минор и си-бемоль мажор, как D к основной тональности. Из этого простого гармонического разбора уже видно, что композитор изображает во вступлении чередование света и тени. Интересен и выбор размера — 2/4. Во-первых, данный размер подходит под небольшой размер стихотворения. Во-вторых, он позволяет композитору передать трепет и нетерпение природы в ожидании солнечного света. Поэтому исполнять всту-

пление следует по лигам, но ни в коем случае не суетясь. Не следует также перед вступлением хора делать замедление. Все эти четыре такта должны естественно «вылиться» в хоровое вступление.

Первый аккорд у хора и в партии фортепиано должен быть исполнен полнозвучно, но не тяжело. Автор просит всего лишь одно *f*. Но энергии в этом аккорде должно быть столько, чтобы ее «хватило» на все произведение. Первые два такта — это призыв! В этом призыве должны прозвучать восторг и восхищение. Третий и четвертый такты в партии фортепиано автор просит исполнить на *p*. Это эхо. Здесь необходимо уравнивать предыдущие два такта с последующим изложением. Но пианисту следует помнить, что после полнозвучного звучания хора и фортепиано *p* не должно «провалиться». Поэтому играть надо полным звуком, при этом представляя, что музыка звучит дальше, поэтому мы слышим ее «тише». Далее автор пишет мелодию в поступательном движении вверх. При этом в партии баса в фортепиано это движение уравновешивается ходом вниз по малым секундам. Концертмейстеру здесь надо «помочь» хору взобраться и провести фразу до 17-го такта, не разрывая ее и не дробя. Небольшой проигрыш фортепиано должен плавно дополнить хоровые строчки, а не выбиваться из музыкального контекста.

Начиная с 17-го такта, пианисту следует обратить особое внимание на штрих: две восьмые под лигой — это «покачивание» на октаве должно создать ощущение ожидания «чуда побуждения». По поэтическому тексту здесь именно и происходит оживление природы. Чесноков не иллюстрирует музыкой «бег» золотого солнечного луча. И это совершенно верно. Произведение не большое по размерам, и обилие шестнадцатых нот скорее всего вызвало бы суету в исполнении. Но зато как красиво и точно автор изображает «темный лес»: «пустые» квинты в басу переходят в октавы, когда у хора

звучат слова «и отовсюду пошел жизнерадостный гул». Это кульминация хора. Она длится восемь тактов. Здесь в партии фортепиано следует изобразить именно «гул» и сыграть шестнадцатые звонко и четко, «нанизывая» их на «гудящие» басы. Именно этот гул должен вновь подвести к вступлению хора: «Солнце, солнце встает!» И во второй раз это надо петь утверждающе. Здесь, кстати, можно сделать небольшое *rit*, заранее согласовав это с дирижером. Тогда реприза прозвучит более гимнично и помпезно.

Произведения П. Чеснокова по своей мелодике и гармоническому языку созвучны с музыкой С. В. Рахманинова. В этом же произведении сходство авторов проявляется еще и в написании двух кульминаций. Первая — явная — уже прозвучала. А вот вторая — смысловая — приходится на последние четыре такта в исполнении хора. Автор точно рассчитал написание музыки и соотношение ее с поэтическим текстом. На словах «зашептались кусты» пианисту необходимо играть тихо и очень аккуратно — показывая именно шепот, и этот шепот должен перейти в «тихое счастье» в виде «прослезившихся цветов». (Аналогичное строение, как музыкальное, так и смысловое, имеет романс Рахманинова «Сирень».) Чесноков очень тонко показывает восторженное состояние — он не просит исполнить *f* в конце, там, где Федоров заканчивает стихотворение восклицательным знаком. Всего лишь *mf*, но в этом нюансе вся торжественность и все очарование.

Зачастую это произведение исполняют громко и помпезно. Но, исполняя его так, мы лишаем музыку того таинственного трепета и ожидания чуда, которое авторы заложили в поэтический и музыкальный тексты.



РАБОТА КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА НАД АККОМПАНИМЕНТОМ В ХОРЕОГРАФИИ

Цель занятий:

- познакомить студента со спецификой концертмейстерской работы в танцевальных классах.

Задачи:

- ознакомление с музыкальным материалом, используемым в занятиях хореографией;
- раскрытие взаимосвязи музыки и танца;
- развитие у пианиста элементарного навыка импровизации музыкального материала на заданную тему;
- усвоение студентом общепринятой терминологии хореографических занятий, элементарных форм танцевальных движений и специфики концертной работы с солистами балета;
- обоснование специальных требований, предъявляемых при работе в народных танцевальных коллективах и спортивных школах.

Искусство танца основано на образно-выразительных движениях человека. В том, как человек движется, жестикулирует и пластически реагирует на действия окружающих его людей, выражаются особенности его характера, строй чувств, своеобразие личности. Такие «говорящие» характерно-выразительные элементы, рож-

денные в реальной жизни, принято называть пластическими интонациями или мотивами. Они — истоки хореографии, в которой пластические мотивы, опираясь на музыку, отбираются из множества реальных жизненных движений, обобщаются и организуются по законам ритма и симметрии, орнаментального узора, декоративного целого.

Пианист — неременный участник всех занятий хореографией. Благодаря музыкальному сопровождению они становятся сильным средством эстетического воспитания обучающихся танцам. Музыка, обладая огромной силой непосредственного эмоционального воздействия, способствует повышению продуктивности в любой сфере деятельности человека, а для танцующих она служит средством формирования умений выполнять движения в согласии с ритмом, динамикой, характером произведений. Музыкальный ритм, помимо временных соотношений звуков, т. е. разнообразных сочетаний звуков разной длины, включает в себе некое своеобразное внутреннее состояние, выраженное в характере музыки, в ее динамических оттенках в построении музыкальной мысли. Отражая эти особенности музыкального ритма, движение получает внутреннюю содержательность и эмоциональную окраску, оставаясь в то же время свободным.

В звучащем музыкальном тексте танцующие должны ясно слышать *икт*, *предикт*, *постикт*, дабы преподаватель, объясняющий суть упражнения и поначалу просчитывающий доли такта вслух, затем перепоручил это фортепиано. От того, как звучит фортепианная партия, каково ее динамическое наполнение на хореографических занятиях, будет зависеть выразительность исполнения танцевальных элементов и упражнений.

Каждое движение экзерсиса пианист должен предвзирать вступительными аккордами, при которых вся фигура танцующего готовится к исполнению заданного

упражнения. Такое вступление называется **препарасьон**. Исполняется обычно на протяжении двух тактов в размере две четверти в темпе по метроному, равному 42. Чтобы во вступлении создавалась атмосфера ожидания будущих движений, пианисту следует расположить аккорды в виде половинного каданса, с остановкой на D. По окончании всей комбинации движений исполняется заключение, при котором производится одновременное опускание рук танцующих в подготовительное положение и закрывается работающая нога в исходную ПЕРВУЮ или ПЯТУЮ позицию. Заключение занимает два такта в размере две четверти. На первый выдерживается пауза в заканчивающемся движении позы: на второй такт рука танцующего опускается и нога закрывается в исходное положение. Здесь следует исполнить полный каданс.

В практике подбора музыкального материала для оформления музыкальных занятий утвердились два метода: импровизационный и метод приспособления небольших по объему музыкальных произведений или фрагментов из них. В первом случае пианист должен развить у себя элементарные композиторские навыки, т. е. суметь выразительно гармонизовать мелодию, сделать в ней удачную модуляцию, которая подчеркнет момент перемены движения у танцующих. Для импровизации аккомпанемента к экзерсисам можно использовать песенные мелодии и темы из романсов, арий, но при этом вводить их в рамки и размеры исполняющихся упражнений (так называемые квадраты — построения размером в 4, 8, 16 и т. д. тактов).

Методом подбора довольно сложно отыскать произведение, полностью соответствующее движениям упражнений, как в целом, так и в деталях. Здесь в лучшем случае пианист может достичь внешнего, формального соответствия, основанного на метрической стороне и общем темпе либо на совпадении отдельных частных.

На фортепианные сочинения, исполняемые концертмейстером целиком, сочиняются балетмейстерами танцевальные номера концертного плана или упражнения для художественной гимнастики. Например, вальс № 7 Ф. Шопена, Мелодия В. Глюка, «Лебедь» К. Сен-Санса и др.

В концертмейстерском классе преподаватель должен познакомить студента со всеми видами аккомпаниаторской деятельности:

- в классах классического хореографического экзерсиса;
- в классах народно-сценического танца;
- на занятиях сценическим движением и танцем для вокалистов;
- на занятиях художественной и спортивной гимнастикой.

Следует ознакомить студента с условиями концертного выступления с солистами балета, когда является необходимость исполнять разные по величине — исходя из размеров сценической площадки — выступления (каденция перед *Adagio* Одилии и Принца во 2-м акте «Лебединого озера» П. Чайковского).

Широкие, напевные мелодии хорошо согласуются с движениями по кругам, дугам, когда корпус танцора раскрыт, ноги делают широкие шаги, прыжки, а руки — жесты, полные воздуха.

Быстрая, синкопированная музыка побуждает к перемещениям по прямым с резкими акцентированными сменами направлений.

Использовать площадку наилучшим образом помогает музыка мелодически и гармонически эмоциональная, с изменяющимся ритмом и темпами, с гибкой выразительной динамикой.

Исполняя аккомпанемент, пианист должен проявлять ансамблевую гибкость, чтобы звуками фортепиано соответствовать моментам подскока и приземления, скорости вращений, переворотов.

Музыкальный материал для сопровождения занятий хореографией можно найти в многочисленных хрестоматиях и пособиях для педагогов-хореографов.

Советы студенту к самостоятельной работе над музыкальными произведениями, исполняемыми в хореографическом классе:

- разучивая музыкальный текст, вырабатывать манеру ровного и выразительного его произношения, с подчеркиванием опорных долей;
- найти для себя несколько гармонических формул препарасьон;
- искать приемы импровизации музыкального материала в сочинениях композиторов-классиков и в обработках народной музыки.



ЗАКЛЮЧЕНИЕ

При прохождении каждого из указанных разделов, наряду с углубленным изучением отдельных произведений, необходимо особое внимание уделять развитию навыков чтения «с листа», быстрой ориентации в музыкальном материале и умению работать самостоятельно.

Обучение чтению «с листа» следует осуществлять на музыкальных произведениях, более легких по изложению, чем литература, изучаемая студентом в классе по специальному инструменту, камерному ансамблю и концертмейстерскому классу. Ибо при чтении с листа студент должен избегать остановок и повторений, а стремиться исполнить произведение в темпе, наиболее соответствующем указанному в тексте.

Большую пользу начинающему концертмейстеру-студенту оказывает концертмейстерская практика, которая должна проводиться в форме выступлений в качестве аккомпаниатора на академических концертах, в концертах-лекциях и других публичных выступлениях.

Кроме всего вышесказанного, лучшую практику концертмейстер пройдет в творческом коллективе. Именно работа в коллективе или с солистом выявит способно-

сти концертмейстера либо к чисто вокальному аккомпанементу, либо к хоровому. Проходя практику и работая с музыкальными произведениями, молодой концертмейстер сам быстро поймет, что для него ближе — работа с инструменталистами, хореографами или хором. Кстати, хорошо бы начинающему концертмейстеру и самому побыть иногда и в роли хориста, и в роли танцора, и, уж конечно, в роли вокалиста. Это поможет не только понять задачи, проходимые в данных классах, но и обогатит творческую фантазию в его фортепианном мастерстве.



СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Браудо, И.* Артикуляция. — Л., 1973.
2. *Брянская, Ф.* Навык игры с листа, его структура и принципы развития // Вопросы фортепианной педагогики. — Вып. 4. — М., 1976.
3. *Брянцева, В. Н.* С. В. Рахманинов. — М., 1976. — С. 643.
4. *Голубовская, Н.* Искусство педализации. — Л., 1974.
5. *Готлиб, А.* Основы ансамблевой техники. — М., 1971.
6. *Коган, Г.* Работа пианиста. — М., 1979.
7. *Корто, А.* О фортепианном искусстве / Под ред. К. Аджемова. — М., 1965.
8. *Любомудрова, Н.* Методика обучения игре на фортепиано. — М., 1982.
9. *Лонг, М.* За роялем с Дебюсси. — М. : Советский композитор, 1985.
10. *Мартинсен, К.* Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано / Под ред. Л. Ройзмана. — М., 1972.
11. *Мильштейн, Я. К.* Н. Игумнов. — М., 1975.
12. *Нейгауз, Г. Г.* Об искусстве фортепианной игры. — М., 1982.
13. О работе концертмейстера / Ред., сост. М. А. Смирнов. — М. : Музыка, 1974.
14. Подготовка концертмейстера вокально-хоровых коллективов. — Улан-Удэ : Издательско-полиграфический комплекс ВСГАКИ, 1996.
15. *Рахманинов, С. В.* Письма. — М., 1955. — С. 647.
16. Русская камерно-ансамблевая музыка в вузе. Проблемы интерпретации. Вып. 1 : учеб. пособие. — М., 1989.
17. Русская камерно-ансамблевая музыка в вузе. Проблемы интерпретации. Вып. 2 : учеб. пособие. — М., 1990.
18. Сто опер: История создания. Сюжет. Музыка. — 6-е изд. — Л. : Музыка, 1976. — 479 с. (10; С. 142).



СОДЕРЖАНИЕ

Вступление	5
Требования и задачи, решаемые в концертмейстерском классе	10
Работа концертмейстера над концертно-камерным репертуаром вокалистов	14
Методический разбор романа «Не верь мне, друг» на слова А. К. Толстого, соч. 14 № 7.	20
Методический разбор романа «Как мне больно» на слова Г. Галиной, соч. 21 № 12	29
Методический разбор романа С. В. Рахманинова на слова И. А. Бунина «Ночь печальна...», соч. 26	36
Методический разбор романа «Ночью в саду у меня...» на слова А. Исаакяна в переводе А. Блока, соч. 38, № 1	45
Работа концертмейстера над камерным и оперным репертуаром	51
Методический разбор арии Эболи (III действие) из оперы Дж. Верди «Дон Карлос»	60
Работа концертмейстера с солистом-инструменталистом	71
Методический разбор Вальса соч. 39, № 8 П. И. Чайковского (переложение для скрипки и фортепиано)	72

Методический разбор пьесы К. Дебюсси «Лунный свет» из «Бергамасской сюиты» (переложение для трехструнной домры и фортепиано)	78
Работа концертмейстера с хоровой партитурой и аккомпанементом хору	90
Методический разбор женского хора в сопровождении фортепиано. П. Чесноков, слова А. Федорова «Солнце, солнце встает»	95
Работа концертмейстера над аккомпанементом в хореографии	102
Заключение	107
Список литературы	109

Игорь Эдуардович МОСИН

ТВОРЧЕСКАЯ РАБОТА В КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОМ КЛАССЕ

Учебно-методическое пособие

Издание второе, стереотипное

Igor Eduardovich MOSIN

CREATIVE WORK IN THE CONCERTMASTER'S CLASS

Methodical textbook

Second edition, stereotyped

12+

Ответственный редактор *Сергей Малахов*
Корректор *Татьяна Никонова*

ЛР № 065466 от 21.10.97
Гигиенический сертификат 78.01.10.953.П.1028
от 14.04.2016 г., выдан ЦГСЭН в СПб

Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»
www.m-planet.ru; planmuz@lanbook.ru
196105, Санкт-Петербург, пр. Ю. Гагарина, д. 1, лит. А.
Тел./факс: (812) 336-25-09, 412-92-72

Издательство «ЛАНЬ»
lan@lanbook.ru; www.lanbook.com
196105, Санкт-Петербург, пр. Ю. Гагарина, д. 1, лит. А.
Тел./факс: (812) 336-25-09, 412-92-72.
Бесплатный звонок по России: 8-800-700-40-71

**Книги Издательства «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»
можно приобрести в оптовых книоторговых организациях:**

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ. ООО «Лань-Трейд». 192029, Санкт-Петербург,
ул. Крупской, 13, тел./факс: (812) 412-54-93, тел.: (812) 412-85-78, (812) 412-
14-45, 412-85-82, 412-85-91; trade@lanbook.ru; www.lanpbl.spb.ru/price.htm

МОСКВА. ООО «Лань-Пресс». 109263, Москва, 7-я ул. Текстильщиков, 6/19,
тел.: (499) 178-65-85; lanpress@lanbook.ru

КРАСНОДАР. ООО «Лань-Юг»
350901, Краснодар, ул. Жлобы, 1/1, тел.: (861) 274-10-35;
lankrd98@mail.ru

Подписано в печать 22.08.17.
Бумага офсетная. Гарнитура Обыкновенная новая.
Формат 84×108 1/32. Печать офсетная.
Усл. п. л. 5,88. Тираж 100 экз.

Заказ № .

Отпечатано в полном соответствии с качеством
предоставленного оригинал-макета.
в ПАО «Т8 Издательские Технологии».
109316, г. Москва, Волгоградский пр., д. 42, к. 5.