Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования

«Детская музыкально-хоровая школа «Апрель»

имени Владимира Ионовича Михайлусова

города Димитровграда Ульяновской области»

Лоханина А.С.

Основные направления работы над фортепианным аккомпанементом в классе вокала с учащимися музыкально-хоровой школы

Димитровград, 2015

Содержание

Введение…………………………………………………………………………3

Глава1. Специфика национального стиля русской музыки…………………5

* 1. Общие черты стиля русских композиторов…………………………5
  2. Эволюция фортепианного аккомпанемента на протяжении XIX в…7

Глава 2. Основные направления работы над фортепианным аккомпанементом в классе вокала………………………………………………………………….17

* 1. Отражение русской пианистической традиции в искусстве аккомпанемента………………………………………………………….17
  2. Методы работы над фортепианной партией вокальных произведений…………………………………………………………….18

Глава 3. Практическая работа над фортепианной партией и преодоление трудностей в исполнении на примере русской вокальной музыки…………24

Заключение………………………………………………………………………27

Список литературы…………………………………………………………….28

Репертуарный список………………….………………………………………29

Введение

Высшей целью деятельности каждого детского музыкального образовательного учреждения является передача положительного духовного опыта поколений, сконцентрированного в музыкальном искусстве.

Основное средство достижения этой цели - постоянное и систематическое формирование музыкальной культуры, эмоциональной сферы и эстетического вкуса учащихся путем изучения высоких образцов художественного творчества, развитие у них на этой основе интереса и любви к слушанию и исполнению музыки, создание предпосылок к музыкальному самообразованию и самовоспитанию, а в дальнейшем и потребности в творческом самовыражении.

Одним из приоритетных направлений в ДМХШ «Апрель» является обучение вокалу, поэтому в свете вышесказанного включение в репертуар учащихся именно русской вокальной музыки на различных этапах обучения не только закономерно, но и необходимо по следующим параметрам: напевность самого поэтического языка русских народных песен, а также чрезвычайно близких по интонационной пластичности романсов русских композиторов XIX в. способствует выработке навыков правильного пения, в то же время эмоциональная открытость, искренность душевных переживаний создают у исполнителя ту атмосферу сотворчества, которая особенно ценна для воспитания самостоятельности мышления и яркости выражения чувств. Русские песни и романсы обладают таким художественным богатством, требуя от исполнителей душевной тонкости, что порой, несмотря на кажущуюся внешнюю простоту изложения, необходимо невероятно высокое ансамблевое единство солиста-вокалиста и концертмейстера, в этом качестве фортепианный аккомпанемент перестает быть просто фоновым сопровождением, а становится равной по значению художественно значимой партией. Данное исследование по сути призвано обобщить и систематизировать основные направления работы концертмейстера по классу вокала над фортепианным аккомпанементом с учетом стилевых особенностей русской музыки, выявить трудности, с которыми чаще всего сталкиваются исполнители и проследить закономерности эволюции фортепианного аккомпанемента в творчестве русских композиторов.

Практическое применение результатов исследования отражено в методико-исполнительском разборе отдельных фрагментов наиболее часто изучаемых в классе вокала произведений. С целью расширения учебного репертуара также были проведены тематические концерты, посвященные творчеству Алябьева, Варламова, Гурилёва, Глинки и их современников (прилагается репертуарный список – см. стр.29).

Глава1. Специфика национального стиля русской музыки

* 1. Общие черты стиля русских композиторов

Каждое значительное музыкальное произведение уникально и неповторимо. В то же время оно несет в себе родовые свойства музыки определенной эпохи, нации, композитора, иными словами, - характерные черты определенного стиля. Проявление чувства стиля в интерпретации – один из важнейших показателей высокого уровня исполнительской культуры.

В стиле композитора как в зеркале отражаются личностные особенности художника, склад его мышления, чувств, мироощущения. И хотя содержанием музыки любого автора являются важнейшие человеческие эмоции – радость, печаль, горе, тревога, отчаяние, они по-своему передаются каждым отдельно взятым композитором. Когда речь идет о стиле, о своеобразии эмоционально-образного мира композитора, решающее значение приобретает не столько то, какие чувства находят выражение, сколько то, как они выражаются и какие из них преобладают, являются типичными. И если стиль – это система не только характерных для композитора образов, но и средства выразительности, то исполнительское чувство стиля предполагает умение передать их посредством точной слуховой реакции на особенности интонационного, ладогармонического, ритмического языка композитора. Не меньшего внимания со стороны исполнителя требует и комплекс собственно исполнительских средств, рекомендуемых автором для воплощения своих намерений. Этот комплекс включает указания темпа, динамики, артикуляции, аппликатуры, педализации и т.д.

Настоящее исследование является попыткой методами целостно-исторического анализа выявить закономерности развития аккомпанемента в русской вокальной музыке от народной песни до творчества Глинки, Римского-Корсакова, Чайковского. Однако надо учитывать, поскольку практической основой исследования является репертуар учащихся класса вокала детской музыкально-хоровой школы, то уровень сложности разбираемых произведений был продиктован в основном именно вокальными возможностями детей разных возрастов и эмоционально-образной сферой, доступной соответственно учащимся младших, средних и старших классов.

Конечно же, поскольку русская музыка в целом развивалась совершенно по иным закономерностям и в иных исторических условиях, нежели западная, творчество каждого из крупнейших русских композиторов глубоко самобытно и имеет свои неповторимые индивидуальные особенности – ведь даже иногда не зная точно, что за произведение, услышав даже небольшой фрагмент, мы можем достаточно точно определить, какому композитору оно принадлежит – и удивительно, мы никогда не перепутаем Гурилева с Чайковским, Мусоргского – с Римским-Корсаковым. Но точно так же мы по каким-то определенным признакам безошибочно угадываем, что всё это – русская музыка. В практической работе с детьми осознание специфики национального стиля русской музыки, происходит на уровне обобщения всех музыкальных впечатлений учеников о русской музыке, начиная с русской народной песни. Можно выделить несколько характерных особенностей стиля, общих для всех русских композиторов:

- использование в профессиональном творчестве элементов народной музыки (не только русской);

- психологическая глубина содержания, обусловленная сложным историческим развитием страны в целом, социально-культурный путем ее развития и сложившимся менталитетом русского человека, влияние его особой пластичности, свободомыслия, религиозности;

- глубинная опора не на инструментальное, а на певческое начало, интонационное богатство и неповторимость русского мелоса, особый метроритмический склад;

- вариантный способ развития, также идущий от певческой традиции;

- своеобразие музыкальной драматургии: склонность к картинности, повествовательности, эпичности, с другой стороны глубочайший психологизм, трагедийность.

Такие черты стиля русской музыки как песенность, распевность, широкое развитие мелоса, поступенность, переменный лад и т.д. наиболее ярко воспринимаются в сравнении с музыкой, созданной представителями других национальных музыкальных культур. На уроках постоянно сравниваются произведения западно-европейских и русских композиторов, а также русские народные песни с целью выявления типических черт стиля русской музыки и своеобразия стиля каждого автора, каждой народной песни.

* 1. Эволюция фортепианного аккомпанемента на протяжении XIX в.

Если говорить о проблеме аккомпанемента применительно к русской народной песне, то возникает естественный вопрос: изначально народная песня либо не имела аккомпанемента как такового (исполнялась соло или хором *a capella*), либо если и подразумевался какой-то аккомпанемент, то в силу устной традиции он имел очень сильную вариативность, импровизационность? В наше время несмотря на наличие прекрасных высокохудожественных обработок народных песен Лядова, Мусоргского, Римского-Корсакова, Чайковского, а также более поздних – советских композиторов, всё же время от времени от концертмейстера требуется проявлять и навыки импровизации, аранжировки, а иногда и композиторских способностей.

Вот один из конкретных примеров необходимости создания собственного переложения фортепианной партии в русской народной песне: куплетная форма большинства песен при наличии множества куплетов может провоцировать монотонность исполнения, и с целью разнообразить фортепианное сопровождение могут применяться различные гармонические, динамические и фактурные варианты. Для учащегося-вокалиста такая работа может оказаться дополнительным стимулом к проявлению собственного творчества.

Песни и романсы А.Варламова (1801-1848 гг.), А.Гурилева (1803-1858 гг.) и А.Алябьева (1787-1851 гг.) являются исходной ступенью в развитии русской камерно-вокальной музыки. Органично переплавляя в своем творчестве традиции русских народных песен, эти композиторы создавали свои вокальные миниатюры в совершенно разнообразных формах и жанрах – элегии, монологи, городские и крестьянские песни, танцевальные жанры (в частности, вальсы, мазурки, польки, хороводы), песенно-танцевальные миниатюры, «цыганские» романсы, куплетные песни. Художественная значимость этих произведений такова, что, выдержав испытание временем, они до сих пор сохраняют свежесть и способность волновать слушателей в наше время.

Обращаясь к песням А.Варламова, мы встречаемся с прекрасной пластичной напевностью мелодического языка. Мелодика его романсов полна интонациями исконно русской песенности с ее меланхоличной грустью или безудержным весельем.

Изящество элегий и отшлифованная законченность полифонически-подголосочного языка романтических монологов А.Гурилева требуют от исполнителей душевной тонкости и предельной искренности.

Психологическая глубина, богатство гармонического языка, разнообразие фактурного письма вокальной лирики А.Алябьева характеризуют его как прямого предшественника вокальной лирики А.Даргомыжского, М.Балакирева и М.Мусоргского. Многие его баллады и монологи можно назвать камерными произведениями с равнозначными вокальной и фортепианной партиями. С этой точки зрения особо интересны песни социально-обличительного и свободолюбивого содержания.

Фортепианная партия в романсах этих композиторов технически доступна даже начинающим концертмейстерам, очень часто учащиеся старших классов ДМШ могут осваивать их на занятиях по аккомпанементу. Отсутствуют виртуозные фортепианные интерлюдии, фактура не требует «больших рук», педализация достаточно проста. В то же время фортепианные партии романсов требуют от пианиста чуткого отношения к вокальной партии солиста, динамическому единству с ней, артикуляционной культуры, внимательного отношения к вопросу темповых отклонений и темповой свободы. Творческая индивидуальность и художественный вкус как солиста так и концертмейстера здесь имеют очень важное значение – простота и естественность не должны превращаться в поверхностность и небрежность.

Историческую роль Глинки в музыке можно сравнить с ролью Пушкина в русской литературе. В своём творчестве он показал многообразные стороны русской жизни и русского характера. Он создатель русской классической оперы и русского классического романса. Он заложил основы классического русского симфонизма. Расцвет творчества Глинки совпал с эпохой романтизма. Глинке была близка концепция романтиков о национальной самобытности и характерности. Но романтиком Глинка не стал, даже в фантастически красочной опере «Руслан и Людмила». Ему не свойственны специфические черты романтизма - усиленное внимание к личности, субъективному, скептическое отношение к окружающему, патетичность выражения чувств. Чуждое национальной ограниченности, творчество Глинки при всей своей классичности не принадлежит ни классицизму, ни романтизму. Но от романтизма он унаследовал прогрессивные черты - умение находить прекрасное в обыденном. В истории русской музыки он первый достиг совершенства в единстве правдивого и прекрасного, передавая образы окружающей действительности в изящной, стройной и совершенной художественной форме.

М.И. Глинка, впитав достижения западноевропейской музыкальной культуры, в совершенстве овладев высоким мастерством, выработал свою систему эстетических взглядов, которой подчинён его стиль. Он создал национальный стиль и язык русской классической музыки, который явился фундаментом всего будущего развития русской классической школы. К области романса Глинка обращался на протяжении всего творческого пути. Им написано свыше 70 романсов. В них выражены различные чувства: любовь, разочарование, восторг, душевный порыв. В некоторых романсах запечатлены картины природы и быта. Глинка охватывает все виды современного ему бытового романса: «русскую песню», элегию, серенаду, балладу, бытовые танцы - вальс, мазурку, польку. Он обращается к жанрам, свойственным музыке других народов: к испанскому болеро, итальянской баркароле.

Многообразны и формы романсов - простая куплетная форма, трех частная, рондо, сложная форма, где происходит смена разных эпизодов, связанных единой линией непрерывного драматического развития. Композитором использованы тексты 20 поэтов. Сохраняя единство своего стиля, Глинка сумел отобразить в музыке особенности поэтического языка, присущие различным авторам. Он воплощает в музыке романса прежде всего общее настроение текста, его главный поэтический образ. Главным средством воплощения содержания романса является напевная мелодия широкого дыхания, порой с отдельными речитативными изобразительными интонациями, отличающаяся единством всех элементов.

Фортепианная партия играет большую роль в романсах Глинки, особенно в зрелых. Вступления, вводящие в настроение и обстановку действия, имеются в большинстве романсов. В вокальных партиях Глинка проявил прекрасное знание возможностей голоса. Широко известны его романсы «Сомнение» на слова Кукольника, в «Крови горит огонь желанья» и «Я помню чудное мгновенье» на стихи Пушкина. Гармонический язык романсов Глинки не сложен, но в них можно встретить очень интересные гармонические штрихи: пониженная VI ступень и большое число субдоминантовых гармоний.

А.Даргомыжский создал более 100 романсов и песен. Среди них — все популярные вокальные жанры того времени — от «русской песни» до баллады. Вместе с тем Даргомыжский стал первым русским композитором, который воплотил в своем творчестве темы и образы, взятые из окружающей действительности, и создал новые жанры — лирико-психологические монологи («И скучно, и грустно», «Мне грустно» на слова Лермонтова), народно-бытовые сценки («Мельник» на слова Пушкина), сатирические песни («Червяк» на слова Пьера Беранже в переводе В. Курочкина, «Титулярный советник» на слова П. Вейнберга).

Он сочинял романсы и песни в течение нескольких десятилетий, и если в ранних произведениях было много общего с сочинениями Алябьева, Варламова, Гурилева, Верстовского, Глинки, то поздние некоторыми чертами предвосхищают вокальное творчество Балакирева, Кюи и особенно Мусоргского. Именно Мусоргский называл Даргомыжского «великим учителем музыкальной правды».

Несмотря на особую любовь Даргомыжского к творчеству Пушкина и Лермонтова, круг поэтов, к стихам которых обращался композитор, весьма разнообразен: это Жуковский, Дельвиг, Кольцов, Языков, Кукольник, поэты-искровцы Курочкин и Вейнберг и другие. Вместе с тем композитор неизменно проявлял особую требовательность к поэтическому тексту будущего романса, тщательно отбирая лучшие стихотворения. При воплощении поэтического образа в музыке он по сравнению с Глинкой использовал иной творческий метод. Если для Глинки важным было передать общее настроение стихотворения, воссоздать в музыке основной поэтический образ, и для этого он использовал широкую песенную мелодию, то Даргомыжский следовал за каждым словом текста, воплощая свой ведущий творческий принцип: «Хочу, чтобы звук прямо выражал слово. Хочу правды». Поэтому наряду с песенно-ариозными чертами в его вокальных мелодиях так велика роль речевых интонаций, которые часто становятся декламационными.

Фортепианная партия в романсах Даргомыжского всегда подчинена общей задаче — последовательному воплощению слова в музыке; поэтому в ней часто присутствуют элементы изобразительности и живописности, она подчеркивает психологическую выразительность текста и отличается яркими гармоническими средствами.

Общим признаком камерного вокального творчества Римского-Корсакова следует считать стремление композитора к обобщенной передаче поэтического текста, особенно характерное для его роман­сов 90-х годов. В то же время Римского-Корсакова интересуют и программно-изобразительные задачи. В романсах 60—80-х годов это нашло выражение в обилии живописных деталей, в последова­тельной передаче картинных моментов стихотворения («На холмах Грузии»). В романсах же 90-х годов мы встречаемся с целостным, обобщающим подходом композитора к задаче программной изобра­зительности: музыка обычно создает какой-либо один характер­ный музыкальный пейзаж, передает одно состояние природы, без подчёркивания деталей картины («Дробится и плещет»), Вместе с другими русскими композиторами своего времени Римский-Кор­саков способствовал обогащению романсового стиля средствами ин­струментальной выразительности и изобразительности, хотя он в большей мере держался в рамках именно камерного стиля, чем, например, Бородин, который в некоторых своих романсах и песнях достигал почти симфонической полноты и насыщенности звучания (например, в балладе «Море»). В целом романсы Римского-Корса­кова развивают собственно лирическую традицию в русской во­кальной лирике, восходящую к глинкинскому романсовому твор­честву, а после Римского-Корсакова нашедшую продолжение в ка­мерной вокальной музыке русских, композиторов начала XX века (Рахманинов, отчасти Метнер).

Вокальная лирика Римского-Корсакова отмечена глубокой поэтичностью, благородством выражения, богатством музыкального колорита, безупречным художественным вкусом и совершенством форм. Этими своими чертами романсы Римского-Корсакова напо­минают камерные вокальные произведения Глинки, хотя и усту­пают им по разнообразию тем и образов. В романсах Римского-Корсакова почти совсем отсутствуют народно-бытовые элементы, сильный драматизм, острая характерность, юмор. Светлая эле­гичность, любовные чувства, образы природы, мотивы восточной поэзии, размышления об искусстве — вот основное содержание во­кальной лирики композитора. Имена поэтов, чьи стихи привлекали Римского-Корсакова, указывают на тонкий вкус последнего, про­явленный в выборе поэтических текстов. Излюбленные поэты ком­позитора— Пушкин, А. К. Толстой, Майков, Фет, Никитин и Кольцов. К их творчеству Римский-Корсаков обращался особенно охотно.

По своему стилю и по месту, занимаемому в творческой эво­люции композитора, романсы его можно разделить на две группы. Первая, несколько меньшая, группа романсов была создана в пе­риод от середины 60-х до начала 80-х годов. Для этих романсов типична декламацион­ная мелодика, как бы рождающаяся из напевного прочтения сти­хотворения. Она неразрывно слита с фортепианной партией и со­ставляет один из компонентов общего вокально-инструментального образа, отвечающего поэтическому содержанию избранного компо­зитором текста.

Новые стилистические черты выступают в романсах Римского-Корсакова 90-х годов. Во многих из них про­явилась особая забота Римского-Корсакова о выразительности и широте вокальной мелодии, стремление к лирико-психологическим темам — т. е. тенденции, характеризующие также и оперное твор­чество композитора этого времени. Классическими и, быть может, лучшими образцами романсового творчества композитора явля­ются две элегии на слова Пушкина — «Редеет облаков» и А. Тол­стого — «О, если б ты могла».

Обращаясь к творчеству Н.Римского-Корсакова, учащиеся старших классов в ДМХШ исполняют не только романсы, но и некоторые арии из опер («Садко», «Снегурочка»). Для концертмейстера аккомпанемент арий представляет особый интерес и своеобразную сложность – это уже оперный клавир, транскрипция аккомпанемента оркестрового, во многом отличающегося от фортепианного. Во-первых, это чисто технические сложности – в отличие от романсов, партия которых изложена удобно для рук, «пианистична», оркестровые клавиры часто отличаются изложением, которое может в полной мере отражать всё, что звучит в партитуре, но на практике пианисту приходится несколько упрощать текст – исполнить в настоящем темпе и характере всю фактуру не всегда представляется реальным. Во-вторых, концертмейстеру приходится брать на себя роль дирижера – он регулирует во время исполнения сразу несколько направлений, от чисто драматургических моментов охвата формы арии, темповых отклонений, которые подсказывает текст и сюжет, до отражения тембров оркестровых инструментов в своей партии.

Традиции Глинки и Даргомыжского нашли свое продолжение не только у композиторов Могучей кучки, но и в творчестве их современника — Петра Ильича Чайковского. Основные эстетические принципы Чайковского как художника-реалиста сформировались еще в 60—70-е годы, под общим для всего передового русского искусства этих лет воздействием эсте­тики революционных демократов.

Его творческая мысль всегда направлена к людям, к широкому кругу слушателей. «Я желал бы всеми силами души, — писал он,— чтобы музыка моя распространялась, чтобы увеличивалось число людей, любящих ее, находящих в ней утешение и подпору». Чай­ковский искренне и правдиво рассказывает о скорби и радости простого человека, его сомнениях, тревогах и мучительных поисках своего места в жизни, о его любви к родине, народу, родной при­роде и народному искусству. Композитор верит в духовную красоту человека, в его высокие моральные силы; он ярко воплощает в музыке его возвышенно-прекрасную мечту о счастье. Чутко и глубоко раскрывает Чайковский характеры людей, богатый мир их душевных переживаний — от светлых грез о радости до трагиче­ского отчаяния и дум о смерти.

По характеру своего дарования Чайковский прежде всего — лирик и драматург-психолог. Горький назвал его «вели­ким лириком». Таким определением он подчеркнул большую идей­ную содержательность, общественную значимость лирической по своей природе музыки Чайковского. Действительно, Чайковский сумел органично слить в своем творчестве непосредственность, сер­дечность высказываний с глубоким обобщением сложных философ­ских вопросов жизни. Начиная с первых лет творчества, ведущее место в его музыке заняла тема борьбы человека за свое право на счастье, за право на свободное духовное развитие. По глубине проникновения в душевный мир человека, по тон­кости психологического анализа он может быть сопоставлен с та­кими художниками, как Толстой и Достоевский.

В соответствии с тематикой и характером дарования компози­тора сложились и основные черты его творческого облика. Чай­ковский — один из самых выдающихся в мировом искусстве ком­позиторов-мелодистов. Его музыка отличается большой на­певностью. По-вокальному звучат мелодии не только его опер и романсов, но и его инструментальных произведений. Напевность, мелодичность присущи его голосоведению, гармоническому и ор­кестровому языку. Широким песенным развитием определяется во многом и форма его сочинений. Однако при ведущем значении ме­лодики широкого дыхания, музыке Чайковского присуща также большая декламационно-речевая выразительность, во многом про­должающая традиции речитатива и музыкальной декламации Дар­гомыжского.

Истоки мелодического языка Чайковского крепко связаны с традициями русской музыки и одновременно включают в себя лучшие достижения всей европейской культуры в ее различных стилевых проявлениях. Как и кучкисты, Чайковский опирается на народно-песенное искусство, но преломляет его по-иному. В его сочинениях сказывается, в первую очередь, влияние не крестьян­ской, а городской песни и особенно — городского бытового ро­манса. В музыкальном языке Чайковского ощутимо влияние русской романсовой культуры первой половины XIX века — творче­ства Гурилева, Варламова, Алябьева, Глинки и Даргомыжского. В произведениях Чайковского часто звучат танцевальные ритмы, особенно ритмы вальса, играющие большую роль не только в его балетах, но и в симфониях, операх, в его камерной инструменталь­ной и вокальной музыке.

Как уже указывалось, ведущее место принадлежит в камерной вокальной музыке Чайковского лирической теме, представленной разнообразными по типу романсами. Здесь — и лирический романс-песня («Я ли в поле да не травушка была», «Как бы знала я, кабы ведала»), романс-вальс (например, «Средь шумного бала»), ро­манс-мазурка («Али мать меня рожала»), романс-элегия («От­чего», «Примиренье»), драматический монолог («Слеза дрожит», «На нивы желтые» и др.) или монолог гимнического характера (как, например, «Благословляю вас, леса»). В целом ряде роман­сов лирические образы даны в непосредственной связи с образами природы («То было раннею весной», «Вечер» и т. п.). Разнооб­разны романсы-песни с детской тематикой (цикл «16 детских пе­сен»), среди которых имеются и сценки-диалоги («Бабушка и вну­чек», «Кукушка»), и картинки природы («Весна», «Осенняя пес­ня»), и шуточная детская песня («Мой Лизочек так уж мал»), и колыбельная («Колыбельная песнь в бурю»).

В первых наиболее художественно ярких романсах конца 60-х годов (как, например, «Не верь, мой друг», «Слеза дрожит», «Ни слова, о друг мой» и др.) уже выступают ведущие черты романс­ного стиля Чайковского. Для них характерно: сочетание широкой кантилены с речевой выразительностью; большая целеустремлен­ность тематического развития, обусловленного яркостью и рельеф­ностью основных музыкальных тем (эти темы обобщенно вопло­щают в себе самое существенное в содержании романса), характер­ной особенностью романсов Чайковского является также единство ритма на протяжении всего произведения.

В пределах небольшой формы Чайковский умеет дать большое драматическое развитие образа, превращая романс в своеобразную «вокально-симфоническую поэму» (яркими примерами могут слу­жить: «На нивы желтые», «Отчего?» и др.). При этом целостности развития способствует и органическая связь вокальной и фортепи­анной партий: последняя часто «договаривает» или развивает из­ложенное в партии голоса. Большую роль играют прелюдии, интер­людии, постлюдии, представляющие собой органические звенья единого музыкального целого.

Отношение Чайковского к поэтическим текстам определяется, прежде всего, стремлением раскрыть сущность поэтического образа в целом, а не следовать в музыке за всеми его деталями. Поэтому Чайковский обычно допускает свободное обращение со стихотвор­ным текстом: вносит в него, если этого требует музыкальная выра­зительность, повторы слов и отдельных фраз. Вообще он стремится выбирать такие стихотворения, которые в своем ритме и строении уже содержат основу для широкого мелодического распева. Ряд романсов Чайковского объединен в самостоятельные циклы, например — цикл «Детских песен», цикл на слова поэта Ратгауза.

Глава 2. Основные направления работы над фортепианным аккомпанементом в классе вокала

* 1. Отражение русской пианистической традиции в искусстве аккомпанемента.

Согласно мнению многих авторитетных музыкантов, искусство аккомпанемента, особенно в последние десятилетия по своей значимости не уступает сольному исполнительству. Доказательством этому служит так же то, что многие известные музыканты, прославившиеся как солисты-исполнители и дирижеры, всё чаще проявляют себя в роли концертмейстеров (С.Рихтер, М.Ростропович, М.Плетнев, Е.Светланов, Н. Луганский, Д. Мацуев и др.). Поэтому традиции и принципы русской пианистической школы естественным образом распространяются и на ансамблевое исполнительство – необходимость соответствовать высокой планке музыкантов-художников, мастеров аккомпанемента, поднятой в первую очередь нашими русскими музыкантами, заставляет нас, современных концертмейстеров, стремиться к постоянному совершенствованию качества работы в классе, повышению своего исполнительского уровня.

Главными требованиями к музыканту-исполнителю, в том числе и к концертмейстеру русской фортепианной школы еще с XIX века являются:

- строгое следование авторскому тексту произведений;

- работа над техникой должна быть неразрывна с работой над образом произведения;

- глубокая содержательность исполнения;

- внимание к интонационному богатству музыки;

- «пение на фортепиано» - имитация средствами фортепиано вокального звучания и вокальной интонации.

* 1. Методы работы над фортепианной партией вокальных произведений.

На начальном этапе работы над любым вокальным произведением основными задачами, стоящими перед концертмейстером, являются:

- проникновение в поэтический текст произведения;

- умение зрительно охватить при исполнении 3-х строчную партитуру нотного текста;

- выработка ансамблевого мышления солиста и концертмейстера (единство замысла темпового и динамического развития);

- понимание драматургии произведений (жанровые особенности и форма).

Приступая к работе над романсами, прежде всего следует обратить внимание на полное слияние стихотворного текста и музыки, для чего необходимо внимательно вчитаться в поэтический текст, продекламировать его, вдуматься в эмоциональную выразительность стиха. Углубленное проникновение в смысл поэтических строк даст ключ к пониманию художественных задач исполнения произведения в целом. При этом самые простые, на первый взгляд, аккомпанементы приобретут свою истинную художественную значимость. Так, в арпеджированных фигурациях или триольном аккордовом сопровождении в аккомпанементах невозможен даже намек на этюдность или тусклую отстраненность звучания – они полны динамического и агогического дыхания, слитного с вокальной и поэтической строчками.

Следует обращать внимание и на фонетическую структуру стиха, в частности, например, на особенности «бытового» произношения в стихотворениях А. Кольцова («скушно», «смешнова», «одново», «глупово» и т.п. или благородство языка поэзии А. Пушкина. Соотношение звонких и глухих согласных, стихотворный размер, «скандированность» или плавность поэтической речи, безусловно, влияют на выбор штрихов, акцентов, декламационность интонирования фортепианной партии.

После внимательного изучения стихотворного текста следует хорошо выучить и уметь спеть вокальную партию. Речь не идет о сольфеджировании или вокализации. Можно тихо, чуть напевая, исполнять вокальную строчку – главное сохранять при этом выразительность исполнения. Попутно выясняется на уроке, насколько удобен романс для диапазона голоса ученика, исполняющего произведение, учитывая тембр его голоса, наличие так называемых переходных звуков, на которых регулировать звучание голоса ученик еще не может, не обладая для этого достаточным опытом, тесситурные особенности и объем между крайними звуками его собственного певческого диапазона. В ряде случаев имеет смысл транспонировать произведение в тональность, более удобную для каждого конкретного ученика.

При разучивании романса с учеником от концертмейстера в классе вокала детской музыкально-хоровой школы часто требуется не только зрительно охватывать сразу 3 строчки партитуры, исполняя свою партию – зачастую учащиеся, еще не настолько достаточно знакомы с произведением, чтобы самостоятельно верно интонировать мелодию на этапе разучивания.

Предварительное ознакомление ученика с произведением в этих случаях может состоять из 2-х этапов – 1) педагог вместе с концертмейстером, а иногда и сам концертмейстер должен показать романс или песню полностью, то есть исполнить со словами достаточно ярко, эмоционально убедительно, в верном темпе, подчеркивая во время такого исполнения особо интересные интонации и гармонические ходы, а также передавая смысловое содержание текста; 2) пианист помогает ученику выучить его партию, исполняя ее на фортепиано с басовой линией своего аккомпанемента довольно громко, как бы чуть впереди него, особо трудные места следует играть еще ярче, несколько даже замедляя темп, чтобы ученик успел точнее освоить интонацию. Общий темп песни может быть спокойным, при этом допустимо частичное изменение расстановки дыхания у певца (то есть певец может по необходимости брать дыхание несколько чаще, чем это будет впоследствии, в настоящем темпе). Затем следует собственно разучивание песни, во время которого концертмейстеру необходимо играть одновременно 3 строчки – вокальную партию и фортепианную как одно целое; здесь возможно некоторое упрощение фактуры, если технически сложно охватить все элементы текста. Такое исполнение требует от пианиста не только определенных навыков аранжировки, но и определенных волевых усилий, причем воля является выражением глубокой заинтересованности, энергичной поддержки певца – зачастую от помощи концертмейстера на данном этапе работы зависит скорость овладения текстом произведения со стороны ученика-вокалиста.

Но этот этап нельзя затягивать – правильные для данного произведения фразировка, дикция, дыхание, охват формы вырабатываются у певца в настоящем темпе. Пианист должен на любом этапе разучивания представлять себе конечный результат исполнения произведения и все усилия направлять к скорейшему его достижению. Именно связь каждого элемента с последующим помогает прочнее и лучше усваивать материал.

В процессе дальнейшей работы концертмейстеру и педагогу-вокалисту следует постоянно контролировать степень допустимых темповых отклонений внутри произведений, руководствуясь при этом собственным профессиональным вкусом, ибо эмоциональное содержание текста и мелодический язык русских народных песен и особенно композиторов бытового романса не только провоцируют ученика довольно свободно обращаться с общим темпом (указания метронома не ставились), но и позволяют делать много темповых отклонений внутри произведения. Любое преувеличение темповых отклонений разрушает естественность мелодии, поэтому выразительность слова и интонаций должна быть донесена исполнителем именно смысловым наполнением, без преувеличенного rubato. Излишний пафос, глиссандирование в вокальной партии, свободное изменение ритмических рисунков, мелодраматическая манера исполнения могут исказить истинный смысл романса. Однако мельчайшие отклонения повсеместны – их ощущает не столько слушатель, сколько пианист, исполняющий фортепианное сопровождение.

К этим задачам вплотную примыкает и вопрос взятия дыхания певцом. Например, в случае довольно протяженной фразы, внутри которой есть необходимость взять дыхание, пианист должен исполнить сам партию певца с аккомпанементом, чтобы лучше ощутить степень необходимой цезуры.

Однако при внешней зрительной метричности аккомпанемента строгой темповой ровности для исполнителя-пианиста нет. Небольшие замедления или ускорения движения фразы, связанные с развитием мелодического и поэтического материала, должны органично сливаться с темповым развитием аккомпанемента. Причем минимальное темповое отклонение в связи с необходимостью подчеркнуть выразительность интонации вокальной партии, особую окраску эпитета или центрального слова фразы стихотворного текста, не должно восприниматься слушателем как замедление. Эти агогические нюансы, а также цезуры, связанные порой с техническими трудностями для певческого дыхания, следует разрешать так, чтобы у слушателя осталось впечатление естественности темпового развития произведения. Достигнуть такого ансамблевого единства с певцом возможно только тогда, когда концертмейстер воспринимает всю партитуру исполняемого произведения как единое целое.

Следующая задача работы концертмейстера в вокальном классе – правильное прочтение и понимание динамики в романсах. Динамика внутри фраз настолько естественна, что зачастую не выписывалась композиторами той эпохи. Более полно она проставлена в декламационно-речитативных фразах монологов (в некоторых песнях А.Алябьева и А.Гурилева динамические оттенки проставлены обильно и тщательно). В любом случае для пианиста динамическая палитра аккомпанемента так же разнообразна и многогранна, как и живая речь. Понимание особенностей динамических градаций в каждой фразе очень важно на первом этапе разучивания и этому вопросу следует уделять самое пристальное внимание.

Во многих произведениях композитор ставит на все сочинение или большую его часть один нюанс *f* или *p*. В таком случае этот оттенок указывает на общий колорит, характер исполнения, внутри же этой динамики для пианиста существует много нюансов, связанных с развитием текста, фраз, мелодии, подголосков и гармонической окраской.

При этом необходимо тщательно выверить, какая фраза заканчивается на diminuendo, а какая на crescendo. Зачастую перед паузой, выписанной для взятия дыхания между вокальными фразами, певец, а вместе с ним и пианист, делают diminuendo, между тем при анализе текста оказывается, что фразы должны быть объединены по смыслу единым развитием динамики, несмотря на паузу.

Степень звучности на diminuendo или crescendo (особенно это касается diminuendo) фортепианного сопровождения всегда связана с общим характером произведения – так при напряженном звучании романса в целом, diminuendo в конце фраз, как правило, не должно быть очень контрастным. Кроме того, степень *f* и *p* в конкретно исполняемом произведении в значительной мере зависит от тембра голоса солиста. Если романс исполняет достаточно взрослый ученик с хорошо поставленным голосом, то нюанс p будет несколько относительным - то есть степень всех оттенков фортепианной партии будет гораздо ярче, чем при исполнении того же романса ребенком со средними вокальными данными,

Нюанс *f* также зависит от тембра голоса и тесситуры (высокая тесситура потребует от концертмейстера более насыщенной окраски forte). Колорит этого нюанса в фортепианном сопровождении, безусловно, зависит и от смысловой наполненности поэтического текста.

Важно обратить внимание на темповые и динамические особенности исполнения куплетной формы песен, часто встречающейся в творчестве русских композиторов. В первую очередь концертмейстер обязан помнить, что сюжет развивается в каждом последующем куплете, следовательно, не должно создаваться впечатления механического повтора музыки. Безусловно, задача певца-исполнителя заключается прежде всего в раскрытии этого развития при помощи эмоциональной подачи текста, тогда как пианист, осмыслив вместе с солистом стихотворный текст, обязан найти в аккомпанементе новые краски в динамике, гармонии на определенном слове, а также отчасти в темповых отклонениях в различных куплетах. Цельность развития достигается общностью и единством устремлений исполнителей в раскрытии образа с первого до последнего куплета.

Глава 3. Практическая работа над фортепианной партией и преодоление трудностей в исполнении на примере русской вокальной музыки.

Гурилев. «Право, маменьке скажу» (сл. Н. Берга)

Это мазурка в куплетной форме. Жанровость сюжета определяет темповые отклонения. Люфт-паузы возможны различные в разных куплетах – всё зависит от «обыгрывания» певицей стихотворного текста. Основным критерием допустимых отклонений является профессиональный вкус исполнителей. При этом главное, чтобы жанровость не превратилась в манерность и жеманство. Песня должна сохранить непосредственную простоту и лукавство. В 3 куплете желательна небольшая фермата после слова «будет», затем цезура после слова «нет» и дальше ускорение, а не ritardando.

Гурилев. Не шуми ты, рожь…

Основной сложностью данной песни-дуэта является ее драматургия – переход от светлого, безмятежного, созерцательного настроения к тревожному и трагическому состоянию безнадежности, крушения всех жизненных устремлений, гибели любви, и когда в репризе возвращается первоначальный светлый мажор – важно почувствовать, что тема здесь звучит совершенно иначе, чем в начале, уже несколько надломлено и отрешенно. Чисто техническую сложность представляют триольные восьмые в левой руке – необходимо добиться их легкости и ровности, избегая монотонности, избегая делать акценты на каждый первый звук триоли – это неизбежно дробит фразу, гораздо лучше выстраивать эти звуки по динамике вокальной партии – мыслить более широким дыханием.

Алябьев. Черкесская песня

Песня написана автором для баса, но поскольку песня показалась интересной в образном отношении и подходящей для исполнения мальчиком – сделана была транспозиция в тональность на терцию ниже (вокальная партия на сексту выше) оригинальной. Сложность романса как для солиста, так и для концертмейстера заключается в очень быстрой смене ладо-гармонического строя и частых темповых отклонениях, что диктуется текстом произведения – первоначальный характер тревожного марша сменяется интонациями колыбельной, а потом ритмом скачки – и это в пределах одного куплета! Здесь важно чувствовать сквозное развитие и не терять общий темп, как связующее звено формы.

Варламов. Ненаглядный ты мой

Очень яркий, эмоциональный романс, для достаточно сильного, окрепшего голоса – здесь требуется достаточная мера художественного вкуса чтобы не начать форсировать звук и избежать мелодраматизма в интонациях. Куплетная форма часто в вокальной практике дается с некоторыми вариациями, касающимися формы построения.

У автора: куплет – интерлюдия ф-но, и так во всех 4х куплетах.

Вариант: Вступление (построенное на теме интерлюдии) – куплет – куплет – интерлюдия – куплет – куплет.

В техническом отношении некоторую сложность представляют интерлюдии, поскольку характер романса может спровоцировать некоторую торопливость, часто они звучат скомкано. Гораздо лучше сообщить интерлюдиям характер кокетливо-искрометного легкого вальса.

Глинка. Колыбельная

Один из самых известных романсов Глинки, и, пожалуй, один из самых психологически сложных, эмоционально насыщенных, драматичных. В основе два образа – один просветленный, образ матери, поющей колыбельную; второй – страданья, жертвы и потери – те враги, которые рано или поздно подстерегают на жизненном пути ее ребенка, который пока еще находится в блаженном неведении. Романс предполагает очень длинные фразы с широким дыханием, и от пианиста аккомпанемент требует чрезвычайной гибкости и чуткости – текучесть ровных восьмых, постоянное легато требуют как сами по себе очень большой работы над певучестью звука, так и большой слитности с партией солиста – когда певец берет дыхание, паузы в аккомпанементе не должны быть слышны. Поэтический текст предполагает очень свободную агогику, но не теряя основного темпа, поскольку отклонения в тексте не выписаны – здесь может быть и тревожное (accelerando), и мольба-молитва (rallentando).

Заключение

Подводя итоги исследованию, хочется прежде всего вернуться к вопросам его методологии. Приведенные материалы позволяют конкретизировать предложенный метод целостно-исторического изучения музыкально-исполнительского искусства с точки зрения стилевой направленности и наметить перспективы его дальнейшего применения.

Сам по себе целостный подход к рассмотрению развития традиций интерпретации русской вокальной музыки и фортепианного аккомпанемента в частности включает в себя исследование эволюции на определенном временном отрезке (XIX век.) следующих составляющих:

- музыкально-выразительных средств (мелодики, ритма, фактурного изложения, детализации динамических нюансов, ладо-гармоническая основа и т.д.)

- музыкальных образов,

- жанров музыкальных произведений,

- формы музыкальных произведений,

- художественно-эстетическое назначение.

Исследование художественных явлений на основе целостно-исторического метода позволило всесторонне изучить так же методы и приемы работы над фортепианным аккомпанементом с учетом стилевых особенностей, общих для русской вокальной музыки.

Список литературы

1. Воскресенская Т. Заметки о чтении с листа в классе аккомпанемента // О мастерстве ансамблиста. Сб. науч.. трудов. – Л.: Изд-во ЛОЛГК, 1986
2. Доброхотов Б. Александр Алябьев. – М.: Музыка, 1966.
3. Кремлев Ю. Русская мысль о музыке. – Л.: Музгиз, 1960.
4. Кубанцева Е.И. Методика работы над фортепианной партией пианиста-концертмейстера // Музыка в школе. – 2001. - № 4.
5. Листова Н. Александр Варламов. – М.: Музыка, 1968.
6. Макаренко А. О некоторых особенностях фортепианного аккомпанемента старинного романса и русской народной песни // Тезисы докладов научно-практической конференции по итогам исследовательской работы преподавателей за 1998-1999 г. Челябинская гос. академия культуры и искусств / Сост.Н.Г. Апухтина. – Вып. 4. – Челябинск, 2000.
7. Музыкальный энциклопедический словарь / Ред. Г.В. Келдыш. – Изд. 2-е. - М.: «Большая Российская Энциклопедия», 1998.
8. Мур Д. Певец и аккомпаниатор // Исполнительское искусство зарубежных стран. – Вып. 2. – М.: Музыка, 1966.
9. О работе концертмейстера: Сб. статей / Ред.-сост. М.Смирнов. – М.: Музыка, 1974.
10. Шендерович Е.М. «Об искусстве аккомпанемента». – М.: Музыка, 1969.
11. Шендерович Е.М. «В концертмейстерском классе: Размышления  
    педагога». – М.: Классика-XXI, 1996г.
12. Штейнпресс Б. Очерки и этюды. – М.: Советский композитор, 1980.

Штейнпресс Б. Страницы из жизни А.А. Алябьева. – М.: Музгиз, 1956.

Интернет-ресурсы

[www.notarhiv.ru](http://www.notarhiv.ru)

[www.forumklassika.ru](http://www.forumklassika.ru)

<http://igraj-poj.narod.ru/index.html>

<http://intoclassics.net>

<http://www.muzcentrum.ru>

<http://musicteachers.tk>

Репертуарный список

Русская народная песня «Котенька-коток» (обработка А.Лядова)

Русская народная песня «Речка» (обработка П.Чайковского)

Русская народная песня «Родина» («Вижу чудное приволье…»)

Русская народная песня «Пряха» («В низенькой светелке…»)

Русская народная песня «Как пойду я на быструю речку»

Гурилев. Сарафанчик

Гурилев. Не слышно на палубах песен

Гурилев. Не шуми ты рожь

Гурилев. Домик-крошечка

Гурилев. Право, маменьке скажу

Гурилев. Вьется ласточка, сизокрылая

Алябьев. Черкесская песня

Алябьев. Песня грека

Алябьев. Два ворона

Алябьев. Зимняя дорога

Варламов. Внутренняя музыка

Варламов. На заре ты ее не буди

Варламов. Ненаглядный ты мой

Варламов. Белеет парус одинокий

Варламов. Горные вершины

Н.С. Титов. Буря

Булахов. Вот на пути село большое

Булахов. Тройка («Тройка мчится, тройка скачет…»)

Булахов. Серенада

Глинка. Колыбельная («Спи, мой ангел….»)

Глинка. Ах ты, ночь ли, ноченька!

Глинка. Венецианская ночь

Глинка. Адели

Глинка. Финский залив

Даргомыжский. Я все еще его люблю!

Даргомыжский. Юноша и дева

Римский-Корсаков. Заиграйте, мои гусельки (из оп. «Садко»)

Римский-Корсаков. 3-я песня Леля (из оп. «Снегурочка»)

Ц. Кюи. Зима

Ц. Кюи. Цирк кота Морданки

Ц. Кюи. Царскосельская статуя

Чайковский. Осень (из цикла «Детские песни»)

Чайковский. На берегу (из цикла «Детские песни»)