

УДК 37

Иванова Ирина Константиновна,

старший преподаватель Казахского национального
университета искусств, г. Астана
elite_piano@mail.ru

Ivanova Irina Konstantinovna,

Senior Instructor, Kazakhstani National
University of Arts, Astana city
elite_piano@mail.ru

**БАЗОВЫЕ ПРИНЦИПЫ РАБОТЫ В
КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОМ КЛАССЕ**

**BASIC GUIDELINES FOR LEARNING
ACCOMPANIMENT IN THE CLASSROOM**

В статье освещается первоначальный этап работы студента-пианиста в концертмейстерском классе при обучении в среднем звене. Показаны некоторые этапы работы. Даны рекомендации и примерный репертуар начинающего концертмейстера.

The paper covered the initial stage of the class work a student-pianist performs when learning accompaniment at the secondary level. Some stages of work have been demonstrated. Guidelines and a model repertoire for a novice accompanist have been provided.

Ключевые слова: образовательный процесс, концертмейстерский класс, концертмейстер, аккомпаниатор, учебный репертуар.

Keywords: learning progress, accompaniment class, concertmaster, accompanist, practicing repertoire.

Концертмейстерский класс – обязательная дисциплина студентов-пианистов на всех этапах обучения (колледж, ВУЗ), которая преследует специфическую цель: дать ученику те знания, воспитать те способности и умения, которые необходимы концертмейстеру-профессионалу.

Первое и непереносимое условие достижения цели – грамотный и тщательный отбор музыкальных произведений, на которых будет базироваться четырехлетний цикл обучения в концертмейстерском классе. При отборе нужно придерживаться принципа разносторонности, разнообразия музыкальных, разнообразия технических приемов. То есть отбирать те произведения, работа над фортепианной партией которых поможет формированию тех или иных навыков концертмейстерской игры (например, ария Сюзанны из оперы «Свадьба Фигаро» В.А. Моцарта, его же песня «Фиалка»; рассказ Мими из оперы «Богема» Д. Пуччини и т.д.).

Фундамент четырехлетнего обучения аккомпанементу должен быть заложен уже в течение первого года занятий. Занятия нужно начать с общего для всех первокурсников-пианистов вводного урока. На этом уроке педагог в достаточно полном объеме раскроет значения слов «аккомпанемент» и «концертмейстер», ознакомит учащихся с целями и задачами новой для них дисциплины, а также с требованиями, которые будут им предъявляться, расскажет о будущей профессиональной деятельности (концертная, учебная работа с исполнителями и студентами-вокалистами, инструменталистами, дирижерами хора, участие в работе оперно-симфонического и балетного классов) и певческих голосах.

После вводного урока начинаются индивидуальные занятия. В течение первых 2-3 недель лучше ограничиться работой в классе, уделив всё время чтению с листа. В этой ситуации, столкнувшись со специфическими трудностями и преодолевая их, ученик начинает постигать азы искусства аккомпанемента.

Для чтения с листа можно взять, например, сборник «Поэзия Пушкина в романсах и песнях его современников», романсы и песни «Вьётся ласточка сизокрылая», «Домик-крошечка» А. Гурилёва, «Звёздочка ясная», «Я люблю смотреть в ясну ноченьку», «На заре ты её не буди», «Горные вершины», «Вдоль по улице метелица метёт» А. Варламова, «Тоска по весне» и «К Хлое» В.А. Моцарта, «Дикая роза», «Король в Фуле», «Сын муз» Ф. Шуберта.

Приступая к чтению с листа, ученик должен определить тональность произведения, tessitura вокальной партии и, исходя из неё и диапазонов певческих голосов, установить, какому голосу удобнее всего исполнить предложенный преподавателем романс, перевести все ремарки, прочесть поэтический текст и постараться определить его характер, настроение. Выполняя эти элементарные требования, ученик начинает приучаться к грамотной работе над произведением.

На первых порах при чтении с листа внимание учащихся концентрируется исключительно на фортепианной партии. Умение следить за вокальной строчкой и слышать солиста приходит не сразу. Эти способности надо воспитывать. А для того используемый обычно прием – педагог играет вокальную партию на фортепиано, а ученик ему аккомпанирует – лучше заменить другим: педагог играет вокальную партию и одновременно поет ее со словами, учитывая дыхание, динамические оттенки и все ремарки, а ученик ему аккомпанирует.

После первого опыта аккомпанирования следует обратить внимание учащегося на линию баса и попросить его исполнить вместе басовую (левой рукой) и вокальную (правой рукой) партии. Учащийся слышит, что эти две партии тесно взаимосвязаны. Комментируя услышанное, педагог подчеркивает мысль о взаимосвязанности, поясняя, что бас является фундаментом, основой сопровождения и голоса; высвечивая метрические доли, бас помогает этим певцу (можно даже сказать, что он выступает в роли своеобразного дирижера для певца). В подтверждение последнего желательно предложить для чтения с листа какое-либо произведение, например, романс П. Булахова «Нет, не люблю я вас».

Подбирать нужно прежде всего такие произведения, на примере которых ученик познакомится с базовыми типами фактуры – аккордовой и гомофонной в виде формулы «бас – аккорд», а также их производными, использующими ритмическую и гармоническую конфигурации. Ученику следует объяснить, что фактура – важное выразительное средство, а чтобы ученик в этом убедился, достаточно предложить ему изменить фактуру. Например, в романсе Р. Шумана «Я не сержусь» на слова Г. Гейне вместо равномерно пульсирующих аккордов он должен брать в сопровождении аккорды, выдержанные в крупных длительностях. Соответственно замыслу композитора два элемента романса – текст и фактура – в первой части формы противоречат друг другу (текст скрывает истинные чувства – аккомпанемент выдаёт их), во второй и третьей – оба элемента действуют параллельно. Замена даст противоположный результат: согласие элементов в первой части и противоречие во второй и третьей, что нарушит замысел композитора.

На примере того же романса педагог может показать, что выразительную роль в сопровождении выполняют также лад, гармония, регистр и др. В этой связи учащийся поймет, почему на основе одной и той же фактуры композиторы могут создать различные по характеру произведения. В таких произведениях фортепианная партия должна исполняться по-разному. Но как? Поставив вопрос, педагог сам ответит на него или подведет ученика к выводу о том, что ключом к исполнительской трактовке является, прежде всего, поэтический текст (можно дополнить, что вывод несколько не умаляет разъясняющей роли всех обозначений в нотах). Текст надо знать, кроме того, надо уметь найти в нем главное, что отразил композитор и что должно сказаться на исполнении фортепианной партии, а в конечном итоге – на воплощении музыкального образа двумя музыкантами – вокалистом и пианистом.

Цели на уроках могут быть различны. Так, например, цель урока – установить характер влияния поэтического текста на музыкальное исполнение. При этом необходимо, чтобы ученик извлек из каждого стихотворения его основную мысль.

Обычно дети такое задание сводят к простому пересказу, и задача педагога в этой ситуации – помочь ученику. Вместе они придут к выводу: в стихотворении В. Голицына показан внешний, фальшивый блеск при душевной пустоте, в стихотворении А. Дельвига – разочарование в жизни после пережитых страданий. Ясно, что столь несхожие поэтические идеи и композиторские решения требуют для своего воплощения различной исполнительской трактовки, то есть при одной и той же фактуре характер и приёмы исполнения, начиная от звукоизвлечения и заканчивая педализацией, должны быть разными. Тему взаимосвязи текста и музыки на последующих уроках желательно освещать с других позиций, привлекая романсы, написанные на один и тот же текст. Примеров тому в вокальной литературе множество. Это, в частности, «Не пой, красавица, при мне...» М. Глинки, Н. Римского-Корсакова, С. Рахманинова на слова А. Пушкина; «То было раннею весной» Н. Римского-Корсакова и П. Чайковского на слова А. Толстого; «Старый муж, грозный муж» А. Верстовского, А. Даргомыжского и П. Чайковского на слова А. Пушкина; «Русая головка» А. Даргомыжского и П. Чайковского на слова Я. Полонского; «Внутренняя музыка» А. Варламова и А. Гурилева на слова Н. Огарёва. На первом курсе уместнее всего обратиться к последнему предмету, так как именно он отвечает требованиям первого года обучения.

Другая цель занятия – обратить внимание ученика на то, что один и тот же текст каждый композитор воспринимает по-своему и по-своему же воплощает в музыке. Так, «Внутренняя музыка» А. Варламова – наслаждение музыкой. «Внутренняя музыка» А. Гурилева – трепет от зарождения музыки в душе. Романс Гурилева является своего рода букварем при обучении аккомпанементу. Работая с педагогом над грамотным и одухотворенным исполнением этого произведения, учащийся приобретает определенный комплекс навыков. Это и умение аккомпанировать непринужденно и свободно, это и навыки исполнения одного из самых сложных и распространенных типов фактуры.

Следуя в обучении принципу «от простого к сложному», педагог должен последовательно вводить новый художественный материал. Здесь возможны варианты. Если ставится цель раздвинуть стилиевой диапазон и тем обогатить ученика, кроме того, закрепить полученные навыки, то предпочтительнее такие произведения западноевропейских композиторов как: «К музыке», «Блаженство» Ф. Шуберта, «Песня для юношества» Р. Шумана, «Пасторали VIII века» Ж. Векерлена. В другом случае целесообразней обратиться к романсам М. Глинки («Свадебная песня», «Бедный певец», «Я здесь, Инезилья», «Скажи, зачем?», «Рыцарский романс») и А. Даргомыжского («Без ума, без разума», «Шестнадцать лет», «Юноша и дева», «Испанский романс», «Титулярный советник», «Мельник», «Червяк»). Подобно тому, как в классе специального фортепиано пальцевая техника оттачивается на этюдах К. Черни, так, в концертмейстерском классе основные навыки профессионального аккомпанирования формируются на романсах Глинки и Даргомыжского. Первая из возникающих проблем – педализация. В классе специального фортепиано педаль используется активнее, причем чаще как запаздывающая. В концертмейстерском классе отношение к педали иное: она применяется реже, причем предпочитается прямая; иногда от педали и вовсе отказываются. Другая проблема порождена излишней старательностью ученика. Слепо следуя указанию педагога «Слушай бас», он чрезмерно выделяет линию баса, она становится вычурной, отчего романс лишается проникновенности, лиризма («Шестнадцать лет», «Юноша и дева»), изящества, взволнованности («Скажи, зачем?») и др.

Задача педагога концертмейстерского класса заключается в том, чтобы научить студента вдумчиво работать с солистом. Все формы такого контакта должны быть направлены на создание художественно-убедительной и индивидуально-яркой интерпретации, максимально соответствующей композиторскому тексту. Таким образом, выстраивая учебный материал логично, по принципу «от простого к сложному», поэтапно переходя на новый уровень мастерства и освоения материала, учащийся погружается в специфику работы пианиста-концертмейстера.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ

1. Бенцианова С. Концертмейстеры большой оперы // Музыка и время. – М., 2002, № 6. – С. 31-34.
2. Борисова Н. Содержание урока по концертмейстерскому классу на МПФ пединститута // Вопросы исполнительской подготовки учителя музыки. – М., 1982. – С. 130-140.
3. Воскресенская Т. Заметки о чтении с листа в классе аккомпанемента // О мастерстве ансамблиста. Сб. науч. трудов. – Л.: ЛОЛГК, 1986. – С. 31-48.
4. Живов Л. Подготовка концертмейстеров-аккомпаниаторов в музыкальном училище // Методические записки по вопросам музыкального образования. – М., 1966. – С. 329-345.
5. Крюкова И. Методы формирования импровизационных умений студентов в процессе концертмейстерской подготовки // Вопросы фортепианной педагогики. – М., 1980. – С. 124-131.
6. Шендерович Е. В концертмейстерском классе: Размышления педагога. – М.: Музыка, 1996. – 207 с.

REFERENCES

1. Bencianova S. Koncertmeister bol'shoi operi //Muzyka i vremya. M., 2002, № 6. S. 31-34.
2. Borisova N. Soderzhanie uroka po koncertmeisterskomu klassu na MPF pedinstituta // Voprosy ispolnitel'skoy podgotovki uchitelya muzyki. M., 1982. S. 130-140.
3. Voskresenskaya T. Zametki o chtenii s lista v klasse akkompanementa // O masterstve ansamblista. Sb. nauch. trudov. L.: LOLGK, 1986. S. 31-48.
4. Zhivov L. Podgotovka koncertmeisterov-akkompaniatorov v muzykal'nom uchilische // Metodicheskie zapiski po voprosam muzykal'nogo obrazovaniya. M., 1966. S. 329-345.
5. Krukova I. Metody formirovaniya improvizatsionnykh umeniy studentov v processe koncertmeisterskoy podgotovki // Voprosy fortepiannoy pedagogiki. M., 1980. S. 124-131.
6. Shenderovich E. V koncertmeisterskom klasse: Razmyshleniya pedagoga. M.: Muzyka, 1996. 207 s.