Кашковская Елена Анатольевна

Преподаватель фортепиано

МБУ «Школа искусств №2 им.А.Ханжонкова г.Макеевки», ДНР

# СПЕЦИФИКА ИСПОЛНЕНИЯ АККОМПАНЕМЕНТА ВОКАЛЬНЫХ И ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ: НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ В РАБОТЕ С УЧЕНИКОМ-ПИАНИСТОМ НА УРОКАХ АККОМПАНЕМЕНТА

Выполняя функцию концертмейстера, ученик-пианист должен знать о специфических особенностях и возможностях инструментов (голосов), с которыми он играет. Исторически, выработанный музыкальной практикой, инструментарий делится на две основные ветви: на инструменты с нефиксированным (или полуфиксированным) строем, и инструменты не позволяющие в процессе исполнения воздействовать на высоту звука. Так, фортепиано относится ко второй ветви, т.е. пианист привыкает не придавать значение тонким различиям повышенной или пониженной звуковысотности, в противоположность скрипачу или вокалисту, для которых эти различия служат средством выразительного исполнения. Однако, широта диапазона, богатство тембральных красок, гибкая палитра динамических оттенков сделали фортепиано универсальным инструментом. Г.Г. Нейгауз характеризовал фортепиано так: «… он самый интеллектуальный из всех инструментов и потому охватывает самые широкие горизонты, необъятные музыкальные просторы». Благодаря этим качествам рояль, по праву, считается фундаментом ансамблевого музицирования.

В мире музыки очень распространены словосочетания «камерное музицирование» и «камерный ансамбль». Выдающийся музыкант Д.Ф.Ойстрах считал, что камерное исполнительство доставляет удовольствие не только слушателям, но, в первую очередь, и самим исполнителям, что участие в различных составах ансамбля играет огромную положительную роль в формировании музыканта. Для создания полноценного ансамбля Г.Г. Нейгауз считал, что необходимо выполнить хотя бы несколько условий: звуковой баланс партий, динамическое равновесие, единство штрихов и фразировки, все совместные действия должны быть подчинены единым творческим задачам. На уроках аккомпанемента ученик узнает очень много нового и интересного, знакомится с классификацией певческих голосов и с различными музыкальными инструментами, спецификой их звучания и техническими возможностями, тембральной окраской, приемами звукоизвлечения.

Специфика исполнения аккомпанемента вокальных и инструментальных произведений основана на полярности функций и задач, которые перед собой должен ставить, а затем и выполнять концертмейстер. Особенности исполнения фортепианной партии также зависят от того, какую роль играет аккомпанемент, и какое положение он занимает: подчиненное, равноправное или ведущее.

Прежде чем говорить об отличиях вокального и инструментального совместно с фортепиано исполнительства, вначале следует отметить, что и то и другое – это ансамбль, в котором на концертмейстере лежит ответственность за сбалансированное звучание партий в ансамбле и умение акцентировать внимание слушателя на тембральной красоте и разнообразии звучания регистров инструмента (голоса) партнера. Одно же из главных различий состоит в том, что в ансамбле с вокалистами предпочтение отдается, как правило, солисту (вокалисту), в отличие от игры с инструменталистами, где солирующая (первая) и сопровождающая (вторая) партии почти равны, а бывает и так, что партия аккомпанемента приобретает главенствующую роль.

В ансамбле с вокалистом фортепиано, как сопровождающий инструмент, должно звучать чуть слабее человеческого голоса, но ни в коем случае партия фортепиано не должна быть безликой или бескрасочной. Пианист должен очень выразительно озвучивать линию баса, которая является фундаментом гармонии и ладовой опоры, много басов не бывает. Пианист и музыкальный педагог Григорий Коган точно подметил в юмористической форме: «Игра без басов походит на заседание без председателя». Концертмейстеру важно помнить, что певческое дыхание – основа вокальной партии и вокалист не может тянуть ноту бесконечно. Необходимо научиться «идти» за солистом, дышать одновременно с ним, ощущать запас вокального дыхания, особенно в длинных фразах. Очень часто вокалисты в своем репертуаре используют обработки русских народных песен, для которых характерны мелодичность, протяжность партии солиста и полифоничность партии аккомпанемента, наличие в ней элементов подголосочной полифонии, скрытых подголосков в аккордовой фактуре. Для ученика-концертмейстера, порой, трудно одновременно достичь звукового баланса своей партии с партией вокалиста, а также добиться правильного соотношения (баланса) голосов в фортепианной партии, показать перекличку или переход темы, мелодии из одной партии (фортепианной) в другую (вокальную), при этом сохранить тембральную окраску регистров рояля в общей динамике звучания от *p* до *mf.*

В отличие от вокальной музыки, когда ученик-пианист может вникнуть не только в музыкальный, но и в поэтический текст, осмыслить его образное наполнение, инструментальная музыка не имеет словесного текста, заключающего в себе конкретного содержания. Однако, инструментальная музыка имеет свой образный строй, который можно воспроизвести с помощью воображения исполнителя, раскрыть характер и необходимое эмоциональное настроение произведения. Каждая фраза фортепианной партии в инструментальном ансамбле должна быть исполнена с определенной долей индивидуального ощущения «выпуклостей» и «вогнутостей» мелодичных линий, чтобы в восприятии слушателя могли возникнуть эмоционально-образные ассоциации, ведь фантазия и творческое мышление исполнителя пробуждают фантазию и творческое восприятие слушателя. Итак, каждый инструмент оркестровой группы имеет свои особенности. Играя со скрипкой, концертмейстер должен помнить о её мягком, «неударном» звучании, что атака звука на фортепиано более определенная, по сравнению с любым другим инструментом, что природа и свойства фортепианного звука в корне отличаются от звуковых возможностей скрипки. Поэтому, пианисту необходимо грамотно применить весь комплекс средств и исполнительских приемов (звукоизвлечение, артикуляция, динамико-тембровые, агогические и др.), включая чистую педализацию, чтобы соответствовать длительной протяжности звучания скрипки. Огромное значение имеет грамотное владение навыками педализации. Педаль в аккомпанементе является одним из важных средств выразительности и должна соответствовать художественному образу произведения, характеру исполняемых солистом штрихов, дополнять и подчеркивать возможности солирующего инструмента.

Значимую роль в поиске звукового баланса между солистом и концертмейстером играет качество озвучивания фортепианной партии. Она может быть прозрачной или многозвучной, фигурационной или аккордовой, звучащей в верхнем или нижнем регистре. Одна и та же фактура будет по-разному звучать в разных регистрах рояля, например, в низком более насыщенно и громко, что связано с большим количеством обертонов у каждого звука, по сравнению с высоким регистром. Много зависит от темпа, в котором исполняется та или иная фактура, т.е. чем быстрее темп, тем больше звуковой поток и плотнее фактурное сопровождение.

В отличие от вокалистов и исполнителей на духовых или струнно-смычковых инструментах, пианист осмысливает свою фактуру не только по горизонтали, но и по вертикали. Для фортепианной партии очень часто характерно использование объемной фактуры с многообразным соотношением голосов и пластов. Ф.М.Блуменфельд рассматривал фортепианный текст как многострочную партитуру. Объемная фактура фортепианного текста дает возможность не только «оркестровать» или «инструментовать» его, но и переложить оркестровую партию для исполнения на фортепиано. Если в ансамбле со скрипкой в партии аккомпанемента плотная, насыщенная аккордовая фактура, то пианист должен предварительно осмыслить и дифференцировать голоса по вертикали, обязательно продумать план развития музыкальной ткани по горизонтали, особенно при наличии дублирования в верхних звуках аккордов фортепианной партии мелодии партии солиста. Не следует пытаться воплотить на рояле «объемное», мощное оркестровое звучание, пережимая или форсируя звук, ведь при этом теряется благородство звука рояля. Пианистическое звучание в совместной игре со скрипачом никогда не должно достигать той силы, которая возможна при исполнении произведений сольной программы.

Значительного внимания требует работа над штрихами. Следуя специфике и возможностям инструментов, необходимо добиваться баланса в звучании при исполнении определенных штрихов. Например, звук при извлечении приемом пиццикато (pizzicato) у скрипки слабее, чем при исполнении смычком, поэтому фортепиано должно звучать тише и мягче. Подражая этому щипковому приему, пианист должен исполнять свою партию острыми кончиками пальцев, близко к клавиатуре, экономя движения. Штрих detache струнники исполняют отдельным движением смычка без отрыва от струны, духовики – четкой атакой отдельных звуков на плавном дыхании. На фортепиано точно такого штриха нет, ему наиболее соответствует особый вид фортепианного non legato, при котором рука снимается с клавиши непосредственно перед взятием следующей ноты («переступающие пальцы»).

Так как в основе вокальной музыки и выразительности музыкальной речи лежит – дыхание, а человеческий голос – особый, живой и дышащий инструмент (иногда бывает капризным и непредсказуемым), концертмейстер, играя с вокалистом, должен сосредоточить свое внимание, именно, на его дыхании, а любые технические сложности, фактурные нагромождения не должны ему мешать. От пианиста требуется умение зеркально отображать в партии аккомпанемента нюансировку голоса, все мелодические обороты, восходящие и нисходящие «скачки», точно дослушивать длинные ноты в партии солиста, но не передерживать их. Но очень часто встречаются произведения в медленном, спокойном темпе, в фортепианной партии которых нет насыщенной фактуры и технически «трудных мест» (гаммообразных пассажей, ритмических фигураций, арпеджио), а у обучающихся возникают сложности при исполнении таких аккомпанементов. Это связано, возможно, с тем, что чем меньше нот, тем труднее играть, особенно если в прозрачную фактуру (минимум нотного текста) вклинивается большое количество пауз различной длительности, мелизматика, украшения. Перед учеником возникает ряд задач, которые требуют одновременного решения: 1) паузы не должны мешать развитию музыкального материала, фразировке и непрерывности ритмической пульсации; 2) чувствовать дыхание вокалиста, выдерживая длительности нот и пауз, точно попадать в начало каждого звука после паузы, а также начало и окончание фразы; 3) «вести» постоянный диалог между партией фортепиано и солистом.

Очень интересна игра в ансамбле с саксофоном, чрезвычайно технически подвижным инструментом, который обладает полным и мощным звучанием, широким и певучим тембром. Часто в таком ансамбле возникает сложность в плане звукового баланса двух разнотембровых инструментов, когда ученику-пианисту очень нелегко подстроиться к мягкой природе звука саксофона. Дополнительная сложность для концертмейстера – дыхание исполнителя на духовых инструментах, которое является физическим условием звучания и началом интонирования. Пианисту необходимо ощущать, учитывать дыхание партнера как микроцезурах, так и в темповой агогике (например, изменение темпа на длинных нотах), в то же время, концертмейстер должен выполнять функцию дирижера, показывая вступления, снятия, замедления, ускорения и т.п.

При выборе произведений для занятий аккомпанементом необходимо отталкиваться от индивидуальных способностей и музыкально-технических возможностей обучающегося. Если педагог стремится развить у ученика эмоциональную отзывчивость на исполняемую музыку, то следует учитывать его музыкальные интересы. Это могут быть не только лучшие образцы вокальной и инструментальной музыки русской и мировой культуры, но и произведения современных композиторов, эстрадно-джазовые пьесы. Им обычно свойственна сложная метроритмическая составляющая музыкальной ткани, гармоническая вертикаль насыщена множеством альтераций и «замен», сложными мелодическими фигурациями, например, в стиле «свинг», с постоянным отклонением ритмической пульсации от сильных долей, с акцентом на слабые доли, с чувством «раскачки», благодаря которому «свинг» и получил свое название. В работе над такими произведениями решается одна из наиболее сложных задач в инструментальном ансамбле – индивидуальное ­ чувство метроритма. Природа чувства ритма у каждого исполнителя носит индивидуальный характер. Но при продолжительном совместном музицировании можно проследить положительную тенденцию в развитии ритмического чувства.

Как отмечал С.М. Майкапар: «… природные свойства коллективного ритма, при достаточной практике в ансамблевой игре и при надлежащем в начале этой практики руководстве, необыкновенно развивают и укрепляют индивидуальное ритмическое чувство каждого участника ансамбля».

Развитие творческого мышления, участие в различных видах и формах творческой деятельности способствуют всестороннему развитию обучающегося. Существует много разнообразных форм творческой деятельности, одна из них – музицирование с вокальным ансамблем. Для ученика-концертмейстера очень интересны и полезны такие уроки, особенно если в процессе занятий используются нестандартные методы с творческим подходом к обучению, например, разыгрывание небольшого сценического этюда с элементами актерского мастерства. Обучающийся становится участником мини-сценки, театрального действия, в котором в качестве партнеров выступают концертмейстер и вокальный ансамбль. В данной ситуации, кроме решения сугубо исполнительских задач в партии аккомпанемента, ученик должен проявлять повышенное внимание к партнерам, следить за их актерской игрой и быть готовым к возможным импровизационным действиям любого из участников «коллективного творчества»: изменениям движений и добавлением новых; ускорением или замедлением темпа вокальной партии; иной расстановки смысловых акцентов и т.д. Концертмейстеру ни на минуту нельзя «терять» линию взаимодействия с каждым из участников музыкальной театральной сценки, стремиться объединить индивидуальное творчество каждого из партнеров ансамбля в общую концепцию подчиненную творческому замыслу.

**Библиографический список**

1. Берлизов, Д.А. О роли и значении камерного ансамбля / М.В. Мильман // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. ­ 2009. ­ №4 (2) ­ С. 523-526
2. Готлиб, А.Д. Заметки о фортепианном ансамбле / А.Д. Готлиб // Музыкальное исполнительство. ­ 1973. ­ Вып.8. ­ С. 75-101
3. Геталова, О.А. Аккомпанемент. Авторская программа для ДМШ и ДШИ / И.В. Визная. ­ СПб.: Издательство Композитор., 2009 ­ 16 с.
4. Шендерович, Е.М. В концертмейстерском классе / Е.М. Шендерович. – М. : Издательство Музыка, 1996. – 224 с.
5. Кубанцева, Е.И. Концертмейстерский класс: учебное пособие для вузов /
Е.И. Кубанцева. ­ М. : Издательство Академия, 2002. – 183 с.
6. Лукьянова, Е.П. Камерный ансамбль музыкально-исполнительского искусства (психологический аспект) / Е.П. Лукьянова // Урал. Гос. Консерватория им. М.П.Мусоргского. – Екатеринбург, 2007 – С. 6 -17
7. Мильман, М.В. «Мысли о камерно-ансамблевой педагогике и исполнительстве» / М.В. Мильман. ­ М.: Издательство Музыка, 1979.