

Владимирский государственный университет

Ю. Б. АКБАРИ

**К ИСТОРИИ ИСКУССТВА
АККОМПАНИМЕНТА**

Учебное пособие

Владимир 2022

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Владимирский государственный университет
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых»

Ю. Б. АКБАРИ

К ИСТОРИИ ИСКУССТВА АККОМПАНЕМЕНТА

Учебное пособие

Издание 2-е, переработанное и исправленное.

Первое П. и.



Владимир 2022

УДК 786(9)
ББК 85.315-73
А38

Рецензенты:

Кандидат педагогических наук, профессор
профессор Московского государственного института культуры
В. Ф. Щербаков

Кандидат искусствоведения,
преподаватель высшей категории Владимирского областного
музыкального колледжа имени А. П. Бородина
Т. Е. Калашикова

Издается по решению редакционно-издательского совета ВлГУ

Акбари, Ю. Б.

А38 К истории искусства аккомпанемента : учеб. пособие /
Ю. Б. Акбари ; Владим. гос. ун-т им. А. Г. и Н. Г. Столетовых. – Изд.
2-е, перераб. и испр. Первое П. и. – Владимир : Изд-во ВлГУ, 2022. –
136 с. – ISBN 978-5-9984-1529-6.

Содержание определяется принципом исторического развития искусства клавирного аккомпанемента, даются рекомендации, направляющие практическую работу концертмейстера. Рассматриваются этапы становления и развития искусства аккомпанемента. Сделана попытка проследить путь развития искусства клавирного аккомпанемента в исторической перспективе. Особое внимание уделяется стилевому подходу в обучении концертмейстерскому мастерству. В конце каждой главы имеются вопросы и практические задания, цель которых осмысление и закрепление теоретического материала в живой музыкальной практике.

Адресовано студентам бакалавриата по направлению обучения 44.03.01 «Педагогическое образование» профиль «Музыкальное и театральное искусство» и магистрантам по направлению обучения 44.04.01 «Педагогическое образование» программы «Исполнительское мастерство в музыкально-театральном искусстве» и является необходимым дополнением основных учебных материалов по дисциплинам «Концертмейстерский класс», «Камерный ансамбль», «История музыкального искусства», «Методика обучения и воспитания в области музыкального искусства и образования», «Теория и методика обучения игре на инструменте».

Рекомендовано для формирования профессиональных компетенций в соответствии с ФГОС ВО.

Библиогр. : 55 назв.

УДК 786(9)
ББК 85.315-73

ISBN 978-5-87846-697-4
ISBN 978-5-9984-1529-6

© ВлГУ, 2009
© Изд. 2-е, перераб. и испр.
Первое П. и. ВлГУ, 2022

ВВЕДЕНИЕ

В творческом содружестве музыкантов семья пианистов самая многочисленная.

Профессия пианиста многогранна: он может быть солирующим исполнителем и солистом камерного ансамбля, аккомпаниатором, концертмейстером и преподавателем фортепиано. Как аккомпаниатор он работает с певцами, инструменталистами, хоровыми коллективами на различных концертных площадках, как концертмейстер – в классе вокала, с инструменталистами и в классе балета.

Пособие предназначается студентам-пианистам, которые собираются стать профессиональными аккомпаниаторами или концертмейстерами. Смысл слова «или» в данном случае относителен. Пианист часто выступает и как аккомпаниатор, и как концертмейстер. Он не только исполняет произведение с певцом или инструменталистом на концертной эстраде, но и работает с солистом на предварительных репетициях, разрабатывая вместе с ним художественную концепцию интерпретации, вникает во все мелочи «технологии» ансамблевого исполнительства. Несмотря на то что обе профессии имеют различную специфику, связь между ними очевидна.

У аккомпаниатора и концертмейстера одни и те же культурные и музыкальные корни. Долгие годы профессионального обучения они шли одним путем. Только достигнув высокого профессионального уровня, пианист может выбрать путь, по которому будет продвигаться его карьера. Практика показывает, что момент публичного выступления является ключевым в принятии решения. Аккомпаниатора более волнуют тонкости пианизма, концертмейстер концентрируется в своей работе на психологических и педагогических аспектах совместного творчества и интерпретации. Иногда он обязан взять на себя функции дирижера. Как уже было сказано выше, все чаще концертмейстер выходит со своим солистом на сцену и поэтому развитие собственного артистического мастерства становится одной из важных задач концертмейстера-профессионала.

Изучение музыкальных стилей прошлого и настоящего – процесс долговременный, длящийся иногда всю жизнь. Это увлекательное занятие заставляет нас штудировать многочисленные оперные, балетные клавиры, оратории и мессы, вокальные и инструментальные произведения какого-то одного автора или группы композиторов определенного времени и стиля. Трехсотлетняя история фортепиано дошла до наших дней вместе с трехсотлетней историей искусства клавирного аккомпанемента. Диапазон, в котором рассматривается история искусства аккомпанемента, широк, он начинается с изобретательных аккомпанементов для харпсихорда эпохи барокко и музыки классического периода, открывшей миру колористические особенности фортепиано; от сложнейших аккомпанементов романтического периода до уникальных возможностей, открывшихся концертмейстерам в области аранжировки с появлением электронных фортепиано. В пособии рассматриваются стилистические особенности и требования, типичные для определенного исторического периода, даны рекомендации студентам, обучающимся искусству аккомпанирования.

Огромным подспорьем в работе концертмейстера являются труды таких выдающихся музыкантов, как К. Адлер, Н. Голубовская, В. Ландовска, Д. Мур, Е. Шендерович и другие, которые должен прочесть каждый пианист. К сожалению, до сих пор не переведена на русский язык книга выдающегося американского дирижера, пианиста, аккомпаниатора Курта Адлера «Искусство аккомпанемента» («The art of accompanying and coaching»), ставшая «путеводителем» для целого поколения европейских и американских пианистов и концертмейстеров.

Глава 1

РОЛЬ И МЕСТО КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В ТВОРЧЕСКОМ СОЮЗЕ ДВУХ МУЗЫКАНТОВ: ИСТОРИЧЕСКИЙ ОБЗОР

В музыкальном словаре Гроува (Grove's, Dictionary of Music and Musicians, 5th. edition) мы находим определение: «Аккомпаниатор – музыкант, играющий, как правило, с певцом или с инструменталистом, обычно на фортепиано, чья партия условно второстепенна, но который во всех вопросах музыки должен быть уважаем как равный партнер в интерпретации».

Когда Артуро Тосканини на репетиции оркестра был недоволен звучанием определенного пассажа, он просил музыкантов: «Сыграйте это так, как это саккомпанировал бы прекрасный пианист» [54, с. 3]. Это был великий дирижер, заметивший, что великий оркестр должен звучать подобно звучанию рояля под пальцами блестящего пианиста-концертмейстера. В повести «Аккомпаниаторша» Нина Берберова довольно точно описала чувства концертмейстера, впервые выходящего на сцену вслед за своим солистом: «Я вышла на сцену следом, не зная, как кланяться, куда смотреть, на сколько шагов идти позади. Я скользила, как тень, не глядя в зал, опуская глаза вниз и, наконец... сложила руки на клавиатуре» [7, с. 10]. Это типичные переживания концертмейстера на сцене. Верна ли эта картина до сих пор и изменилась ли роль пианиста в наши дни? «Судьба концертмейстера во многом похожа на судьбу врача-анестезиолога, который и учится дольше хирурга, и должен постоянно тревожиться о разных непредвиденных и непредсказуемых моментах, которые могут произойти во время операции. Но когда все уже закончено, хирург, подобно солисту, получает все аплодисменты, а об анестезиологе никто и не вспоминает!» – это сравнение приводит в своей книге «The art of accompanying and coaching» («Искусство аккомпанемента и концертмейстерства» Курт Адлер [50, с. 182].

С древних времен люди аккомпанировали себе на лютне. Затем в эпоху барокко появились различные виды клавишных инструментов – харпсихорд, вирджинал, клавесин, и музыкант, играющий на них, становится все более необходимым и существенным партнером, аккомпанируя basso continuo. Для этого ему необходимо уметь импровизировать в своих сложных сопровождениях, ведь композитор

оставляет ему огромное поле деятельности, указывая лишь аккордовую основу (или канву) для сопровождения мелодии.

Понятие «концертмейстер-педагог» появилось в истории музыки недавно. Рождённая в 1600 г. опера сконцентрировала в себе различные виды искусств: хоровое, оркестровое, танцевальное, режиссёрское, актерское и т. д., которые необходимо было скоординировать. Функция руководителя легла на плечи «маэстро у чембало», который был «экспертом» во всех вопросах музыки. Но у него было всего две руки, которыми он должен был играть и дирижировать. Кроме того, он был композитором, аранжировщиком, преподавателем вокала, теории и истории музыки – служба во дворцах предоставляла ему многие полномочия. Он нуждался в помощниках. Музыкантом такого уровня был Якопо Пери, который уделял много времени воспитанию певцов, музыкантов, будучи сам музыкантом широкого профиля.

Если в начале XVII в. оперные театры существовали только при дворцах, то в 1650 г. в Венеции открылся первый оперный театр для городской публики. Появились первые менеджеры, подбирающие артистов и помогающие дирижёрам. Началось шествие итальянской оперы по Европе. Певческое искусство расцвело. Такие знаменитые композиторы, как Гендель, Люлли, которые к тому же были дирижёрами и менеджерами оперных театров, воспитывали и обучали певцов. Моцарт также репетировал с певцами, обучал и готовил с ними партии своих опер.

В итальянской опере XVIII в. сохранялось традиционное исполнение речитативов с сопровождением *basso continuo*. Но аккомпанементы в ариях становятся более важными и серьезными. Великие композиторы этого времени часто трактуют вокальную мелодию и сопровождение как дуэт (или трио) между голосом и инструментом. Появившееся в конце XVIII в. фортепиано, которое вытесняет харпсихорд, становится инструментом, специально предназначенным для камерной музыки и аккомпанирования. Наиболее удобная и популярная фигура аккомпанемента представляла собой «ломаные аккорды» – так называемые альбертиевы басы (*alberti's bass*). Постепенно фактура аккомпанементов развивается и впервые достигает заметной вершины в «Маргарите за прялкой» Шуберта, где сопровождение рисует и пейзаж, и действие, и настроение, и эмоции глав-

ной героини песни. Вспомним гениальный эффект прялки, найденный композитором, или картину радостно искрящихся на солнце форелей в одноименном произведении.

В вокальных произведениях Шумана и Брамса партия фортепиано приобретает подчас лидирующее место, продолжая традицию Шуберта. В песнях Листа, Вольфа, Малера аккомпанементу отводится психологическая роль, так как пианист должен выразить сложные эмоциональные переживания, тонкие смысловые оттенки текста.

В XVIII – XIX вв. в оперных театрах Германии и Австрии появилась должность дирижёра-концертмейстера, который являлся ассистентом главного дирижёра. Большие изменения в организации работы музыкантов оперного театра были связаны с деятельностью Вебера в должности директора Пражского оперного театра. В 1813 г. он впервые организовал репетиции для своих артистов с пианистами-концертмейстерами.

«Золотой век» концертмейстерского искусства начался с появлением опер Вагнера. Если в конце XIX в. фигура концертмейстера играла второстепенную роль – публика лишь допускала присутствие аккомпаниатора на сцене, а солисты (особенно певцы) относились к нему иногда даже пренебрежительно, то положение изменилось с того момента, когда появились превосходные музыканты-концертмейстеры, заставившие изменить предубеждение аудитории.

Концертмейстер XX в. становится необходимым партнером солиста, подчеркивая ритмическую пульсацию произведения, создавая гармоническую атмосферу, бережно отталкиваясь от текста произведения.

Искусство аккомпанирования расцвело в начале XX в. Захватывающее сотрудничество таких музыкантов, как Карузо и Леонкавалло, Шаляпина с Рахманиновым, подняло статус концертмейстера от незаметного аккомпаниатора до полноправного участника ансамбля, чье артистическое видение и интерпретация достаточно полно формируют музыкальную картину. Многие знаменитые певцы и инструменталисты современности воспитаны своими концертмейстерами. Вспомним имена таких замечательных музыкантов, как Франц Рупп – концертмейстер Марианн Андерсон, Эммануэль Бай – партнер Яши Хейфеца, Джеральд Мур, который вывел на большую сцену многих знаменитых вокалистов, Евгений Шендерович – концертмейстер Ев-

гения Нестеренко, Важа Чачава – в какой-то степени «создавший» Елену Образцову.

Одним из тех, кто «пролил свет» на роль концертмейстера в процессе совместного творчества, был замечательный английский пианист Джеральд Мур. В своих знаменитых мемуарах он подробно описал приемы своей работы с такими легендарными исполнителями, как Дитрих Фишер-Дискау, Виктория де Лос-Анхелес, Элизабет Шварцкопф, Пабло Казальс, Иегуди Менухин.

Для того чтобы стать хорошим концертмейстером, недостаточно иметь отличную технику или уметь быстро читать с листа. Важно понять, что хорошая техника – всего лишь отправная точка для создания музыки. Звук фортепиано должен сочетаться с голосом певца или звуком инструмента, на котором играет солист-инструменталист. Динамика должна быть заботливо обдумана, выверена, дыхание музыкальных фраз – свободное, не напряженное. Пианист должен достичь такого качества legato, которое будет похоже на человеческий голос или звучание какого-либо музыкального инструмента. Учитывая тот факт, что по своей природе фортепиано – клавишно-ударный инструмент, то избавление от стучащего звука требует от пианиста особого подхода к звукоизвлечению.

Еще один достаточно трудный момент – достижение правильного звукового баланса между голосом певца или инструментом и звуком рояля. Пианист должен учитывать динамику звучания в зависимости от автора исполняемого произведения. Например, аккомпанируя певцам в песнях Брамса и Дебюсси, концертмейстер не должен извлекать звуки с одинаковой интенсивностью (силой, манерой). Он должен также учитывать тесситуру голоса певца, слабые и сильные моменты акустики зала и возможности инструмента, находящегося на сцене. Опыт показывает, насколько разными бывают звуковые ощущения исполнителей на сцене и у слушателей в зале. Пианист должен быть особенно осторожным и заботливым в тех местах, где солирует мелодия и основная роль аккомпанемента – поддержать солиста. Но когда у рояля появляются сольные куски или ведущие моменты, от которых зависит драматургия произведения, создание определенного эмоционального настроения – в этом случае концертмейстер должен показать все возможности, все краски инструмента и взять на себя лидирующую роль.

Серьезным испытанием для пианиста становится транспонирование. Певцы часто просят пианиста поднять на тон вверх или вниз произведение, которое они не в силах исполнить в оригинальной тональности на концерте по причине внезапного нездоровья (а концерт иногда должен состояться через несколько часов). Для певца различие между пением в одной тональности или другой минимально. Для пианиста тем не менее это – другая история. Здесь встает вопрос существенного изменения аппликатуры – то, что прекрасно ложится «под пальцы» в тональности оригинала, становится неудобным для исполнения «в транспорте».

Умение справляться с техническими трудностями во время совместной работы с солистом всего лишь одна из задач, поставленных перед опытным концертмейстером, которая видна с первого взгляда. Концертмейстер должен полностью отвечать за технические, стилистические проблемы; отлично читать с листа и транспонировать. Кроме того, существуют и скрытые от непосвященных пути взаимопонимания, без которых диалог двух самодостаточных музыкантов невозможен. Аккомпаниатор должен иметь сильный характер, способность к самопожертвованию и умение быть гибким дипломатом в некоторых спорных моментах. Он должен быть тонким психологом, иметь терпение и упорство, обладать педагогическим чутьем для того, чтобы знать, когда можно настоять на своем предложении или когда необходимо прислушаться к мнению солиста, а иногда и взять вину на себя.

Специфика концертмейстерского искусства заключается в способности глубоко чувствовать намерения солиста, уметь настроиться на его артистический стиль, узнать его недостатки и «загримировать» их, протянув руку помощи, довести его до уровня, соответствующего артистическому мастерству. Настоящий концертмейстер должен быть выше уровня солиста. Самое же худшее, что можно сказать о концертмейстере – то, что он не соответствует уровню солиста. Одинаково плохо подавлять солиста своей силой, также давать подавлять себя полностью. Эти две крайности неприемлемы для концертмейстера.

Гармония, достигнутая в репетициях между концертмейстером и солистом, не всегда может быть повторена во время выступления на сцене, когда могут возникнуть тысячи неожиданных осложнений. Пи-

анист должен тонко чувствовать индивидуальность любого солиста. Независимо от того как проходят репетиции, концертмейстер должен быть максимально сосредоточен во время публичного выступления; и что бы ни произошло на сцене во время концерта, аккомпаниатор должен собрать все свое самообладание и способности для того, чтобы поддержать в критический момент своего партнера. Концертмейстер всегда должен быть готов к неожиданностям.

Быть концертмейстером удивительно интересно и увлекательно. Совместная работа с партнером – длительный и неустанный процесс, который помогает раскрыть индивидуальность музыканта. Это процесс накопления и узнавания нового репертуара, а также наполнение и обмен энергией от исполняемых произведений.

Для того чтобы совместные творческие отношения между солистом и пианистом развивались успешно, каждый должен уважать способности друг друга. Сегодня концертмейстер – равный партнер своего солиста. Нельзя не повторить – хорошая техника лишь отправная точка для создания музыки. Концертмейстер должен быть не только прекрасным, технически свободным пианистом. Он должен быть гибким музыкантом, готовым изучить большое количество разнообразной музыки. Но самое главное – он должен любить этот вид музыки, требующий совместной работы. Главное качество, необходимое любому музыканту для того, чтобы стать настоящим концертмейстером сегодня, – умение услышать другого человека, узнать его так, как знаешь себя! Творить музыку вместе можно только с чувством взаимного доверия и доброты. Только при этом условии совместное выступление будет удачным и будет действительно оценено людьми и любимо публикой.

Несколько слов о музыкальном стиле

Музыка – это звуковой материал, отлитый в форму. Музыкальный материал – это все звуки, взятые в совокупности, услышанные, ощущаемые, тихие и громкие, звучащие в аккорде или поочередно, консонансы и диссонансы. Все эти звуковые комбинации, имеющие сильные и слабые акценты, называются ритмическим рисунком.

Не может быть музыки вне формы. Даже музыка примитивных народов имеет форму. Без формы музыка звучит как невнятный лепет

ребенка. Музыкальная форма не может быть ощущаема непосредственно, её можно понять и ощутить эстетически – собственным чувством красоты и гармонии в искусстве. Существуют различные музыкальные формы. Некоторые ушли в прошлое, некоторые служат композиторам до сих пор. Изучение музыкальной формы, законов гармонии и полифонии – основа музыкального образования. Музыкальная форма связана с музыкальным стилем, можно сказать, это один из аспектов стиля. Понимание стиля ведет к полной оценке музыки и к способности воплотить музыкальное произведение верно.

Что такое стиль? Существуют разные определения этого понятия. Приведем несколько основных, принятых в настоящее время. «Стиль – общность образной системы, средств художественной выразительности, творческих приемов, обусловленная единством идейного содержания» (БЭС, стлб. 11 – 51). Стиль – «система средств выразительности, которая служит воплощению того или иного образного содержания» [26, с. 282]. Академик Асафьев дал точную и простую формулировку определения стиля, остающуюся актуальной и по сегодняшний день: «Стиль – свойство, манера, характерные черты, совокупность и, наконец, система выразительных свойств. Будучи средством организации массовой и личной психики (вернее, восприятия) через рационально организованные средства художественного выражения стиль является не формально-статическим сводом приемов и навыков, а целесообразной системой, чуткой и изменчивой в той мере, в какой еще жизненна определившая его идеология, и мертвой и неподвижной, поскольку данная идеология становится пережитком» [34, с. 243 – 244]. Асафьев трактовал музыкальный стиль как «интонационно-образное и художественно-технически организованное единство», которое в музыке «имеет основным своим качеством постоянство характерных для данных стадий развития интонаций». Объединение «трех интонационных постоянств»: «на уровне интонационного содержания музыки “эпохи и народа”», которым принадлежит данное произведение; на уровне “личного почерка композитора” и, наконец, на уровне интонационных комплексов, возникающих из замысла, идеи, программы, сюжета, психического тонуса», по мнению Асафьева, является фактором «цельности и органичности» музыкального произведения [Там же].

В американском музыкальном словаре под редакцией Вебстера (American College Dictionary, Webster) это понятие объясняется так: «Стиль – характеристика способа выражения личности, нации, эпохи или школы».

Из словаря Гроува (Grove's dictionary) следует: «Стиль – особый способ представления, построения и исполнения в искусствах или в произведении искусства».

«Музыкальный стиль – значит характерный язык или характерный почерк, особенно применяемый к деталям композиции или к выдающимся словесным формам» – Гарвардский музыкальный словарь (Harvard Dictionary of Music).

Различные виды музыкального стиля зависят от подхода или классификации. Это стили различных периодов: ренессанс или барокко; национальный стиль – русский или французский; стиль композиции – гомофонный или полифонический, оперный или симфонический; стиль музыкальных средств: инструментальный или вокальный и, наконец, персональный стиль композитора – например, композиторский стиль Моцарта или Стравинского.

Существуют различные варианты классификации стилей. Например, российский музыковед В. Холопова в своей книге «Музыка как вид искусства» предлагает следующую трактовку стилевых уровней:

«наиболее общая стилевая триада
(стиль высокий, средний, низкий),
стиль национальной школы, жанровый стиль;

стиль какого-либо вида музыки:
фортепианный стиль,
полифонический стиль,
мелодический стиль и т. д.;

стиль творческой личности:
композиторский стиль,
исполнительский стиль,
музыковедческий стиль;
стиль одного эпохального произведения» [46, с. 181].

Об интересной классификации стилей, которую предлагает германский музыковед К. Мейер в книге «К стилевой проблеме в музыке» (Kathe Meyer «Zum Stilproblem in der Musik»), упоминает Курт Адлер [50, с. 112]. Автор (Кэти Мейер) выделяет три важных аспекта, влияющие на определение стиля: социальный – например, дворцовая (придворная) или народная музыка; национальный и религиозно-этнический аспекты.

Стили цикличны. Как в каждой эпохе существует много различных течений – философских, политических, социальных, религиозных, – так и в музыке существует множество различных стилей. К. Адлер предлагает свою трактовку цикличности стилей. «Каждый стиль в своём развитии достигает высшей точки. Наивысшая точка подъема в развитии любого стилистического периода может быть названа классической. Каждый стиль проходит такой период. Но медленно встречаемые течения, сначала не наблюдаемые и не признанные, становятся сильнее, более узнаваемыми и, наконец, начинают доминировать как новый стиль эпохи. На некоторое время этот новый стиль принимается как единое средство выражения. Антитезная фаза классической стадии любого этапа может быть названа романтической. Основное отличие между двумя этапами заключается в том, что классическая фаза является выражением объективности, романтическая – субъективности. Объективность – способность выразить себя в симметричных, четких пропорциях, не искаженных личными чувствами. Субъективность романтической фазы – страстное выражение внутренних чувств, кончающихся потерей четкости формы и компактности архитектурной пропорции. Каждая эпоха имеет эти две “пружины”. Концертмейстер должен постоянно взвешивать музыкальный материал стилистически, искать в исполнении соответствующий баланс между задуманным стилем композитора, исходным стилем исполнения и сегодняшним стилем выступления. Стиль в музыке – сумма многих компонентов или элементов, постоянно возвращающихся образований» [Там же, с. 112 – 113].

В своей работе концертмейстер должен фокусировать внимание на стиль эпохи, национальный и личный стиль композитора. Современные композиторы очень точно указывают в партитурах свои

намерения и пожелания исполнителям музыки. Но до XIX в. мы встречаем очень мало авторских указаний, поэтому музыкант-исполнитель должен проникнуть в суть материала, изучить работы старых теоретиков, историю, социальные отношения в обществе, биографию и технику сочинения композитора. Кроме того, концертмейстер никогда не получит чистой картины стиля композитора, если он не проштудирует его оригинальные работы, не откорректированные редакторами. Существуют редакции музыкальных произведений, работая по которым концертмейстеру не надо волноваться о точности трактовки композиторского замысла. Например, издание песен Шуберта под редакцией Max Frielander. Но, к сожалению, встречаются стилистически неверные редакции, и для того чтобы избежать изучения спорной редакции, концертмейстер должен иметь представление о первоисточнике.

Кроме хорошего знания стиля, времени написания произведения, композиторского стиля существует стиль выступления «сегодняшнего дня». Возьмем, к примеру, исполнение «Страстей» Баха. В произведении сочетаются разные стили – композиторский стиль самого Баха, авторский стиль Мендельсона, осуществившего редактирование спустя сто лет, а также стиль дирижера, работающего с оркестром. Это не только стиль эпохи, времени написания, но это также стиль современности. Исполняя музыку прошлых эпох, современные музыканты не могут избежать влияния настоящего момента. Это объективный закон времени – меняются стили, эпохи, поколения и настоящее вносит свои коррективы.

Темп как элемент музыкального стиля

Первый момент, на который обращает внимание в своей работе над произведением концертмейстер, – это выбор темпа. Возникает вопрос: как выбрать верный темп? Для ответа на этот вопрос нужно проанализировать такую категорию, как собственно темп данного произведения, который задумывал композитор, когда писал его. Иногда случается так, что сам композитор исполняет одно и то же произведение в разных темпах. Также темп исполнения меняется со време-

нем. Понятие «правильного» темпа – относительно. В XV – XVI вв. уже существовали и выписывались длительности нот, но темп при исполнении импровизировался. Единицей времени считался удар человеческого сердца – пульс. Об этой единице времени писал теоретик Людовико Заккони в 1596 г. Наиболее важный и интересный труд о предмете музыкального темпа был написан Иоганном Иоахимом Кванцем в 1752 г. в его эссе «Опыт руководства по игре на поперечной флейте» («Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen»). Эта работа посвящена темпам периода Баха и Генделя. Этому же времени посвящена книга отца Моцарта – Леопольда Моцарта – «Полная школа игры на скрипке» («Grundliche Violinschule»). О темпах Моцарта мы узнаем от него самого – он был очень внимателен в обозначениях темпа.

С приходом Бетховена и изобретенным при его жизни метрономом появились объективные указания правильного темпа. Как мы знаем из опыта, использование метронома не приводит к понятию абсолютно верного темпа. Даже сами композиторы, дирижирующие оркестром или исполняющие собственные произведения, изменяют темп, указанный ими же в метрономе. Выбор темпа зависит от человеческих факторов – возраста, эмоций, физического здоровья, темперамента, от темпа жизни в разные эпохи.

Джеральд Мур писал в книге «Певец и аккомпаниатор»: «Темп определяется способностью певца уместить фразу в одно дыхание. Не так уж много произведений музыки, исключая музыку для танцев, исполняются в строгом ритме. Рабская покорность метронома противостественна, она искажает пульс героической или благородной музыки, нарушает эластичность, свойственную лирическим пьесам, и лишает музыку эмоциональности и красноречия, которыми она воздействует на слушателя» [28, с. 135 – 137].

О фразировке и артикуляции

Искусство фразировки так же старо, как речь и язык. Музыкальная фразировка сродни пунктуации речи. Фразировка служит взаимопониманию, придает смысл мелодической линии и повышает экс-

прессию. Неправильная фразировка речи, как и неправильная пунктуация, делает ее невнятной, лишенной смысла. Но даже если в речи все правильно, на месте все знаки препинания и расставлено дыхание в нужных местах, то и в этом случае речь может быть невыразительной, если у человека плохая дикция или, как говорят, плохая артикуляция.

Артикуляция тождественна дикции. Чистая, правильная артикуляция – важный элемент музыкального стиля.

Фразировка и артикуляция обозначаются лигами и знаками дыхания. Ритм и динамические акценты – часть артикуляции. Ритм, динамика, фразировка и артикуляция тесно связаны. Такие переплетения элементов музыкального стиля очень важны для гибкой интерпретации и выбора «правильного» темпа. Сочетание темпа, ритма, динамики, фразировки и артикуляции создает точное настроение и стиль музыкального произведения.

Что такое музыкальная фраза? То же самое, что предложение в речи. Предложение разделено знаками препинания – запятыми, точками. Музыкальные фразы разделяются паузами, цезурами, ферматами. Но не все знаки можно записать – музыканты часто руководствуются интуицией, полагаясь на собственное знание стилей в процессе нахождения решения, как выстроить фразу чисто и понятно. Искусство фразировки состоит в том, чтобы правильно прочесть и интерпретировать все эти обозначения.

Франсуа Куперен был одним из первых композиторов, кто сделал фразировку понятной для исполнителей. Он использовал знак запятой «'» в конце мелодии или фразы. В большинстве случаев запятая – это знак дыхания, который можно применить в музыкальной фразировке. Он указывает скорость в исполнении штрихов.

Музыкальная фразировка состоит из двух элементов – разделения и объединения. Знаки разделения – паузы, обозначения смены дыхания, цезуры. Конец фразы может быть обозначен паузой или ферматой. Объединяющие обозначения – лиги. Знание различных элементов стиля является лучшим путеводителем в нахождении верной интерпретации. Поэтому концертмейстер должен быть знаком со стилем композитора, с исполнительским стилем эпохи и современным стилем исполнения.

Существуют некоторые общепринятые правила исполнения:

1. Точное соблюдение пауз, задержаний и фермат. Они неотъемлемая часть партитуры и не должны игнорироваться при исполнении произведения. Лучше укоротить ноту, предшествующую паузе, для того, чтобы достигнуть более ясного разделения одной фразы от другой, чем укорачивать саму паузу.

2. Фермата продолжает звучание ноты на половину ее длительности. Если фермата расположена в конце пьесы, она должна звучать дольше, чем написано. В середине пьесы (песни) фермата должна длиться обычно.

Старые мастера не выписывали обозначения фразировки в своих произведениях. Поэтому необходимо различать два вида лигатуры: смысловые лиги и лиги артикуляционные. Последние обычно группируются по две, три и четыре ноты. Эта чисто техническая лигатура предназначается для струнных и духовых инструментов. Если исполнитель видит четыре ноты одной высоты с лигой под ними, он не должен играть их по отдельности до тех пор, пока в эти ноты не будут добавлены точки или черточки. Такой штрих называется *portato*.

Фразировочные и артикуляционные лиги часто совпадают. Если фраза начинается из затакта, то она должна длиться до следующего затакта. Первоначально штрихи выставлялись только в инструментальной музыке и их целью было:

- 1) связать или разделить мелодическую линию посредством *legato* или *staccato*;
- 2) объединить по смыслу различно сгруппированные ноты или, наоборот, разделить их.

Вопросы и задания

1. Назовите основные этапы развития клавирного аккомпанемента.

2. Как повлияло появление оперы на становление профессии концертмейстер-педагог?

3. Сравните аккомпанементы произведений различных эпох. Как меняется фактура сопровождения? Подготовьте четыре произведения различных авторов к показу на уроке.

4. Какие профессиональные качества необходимо развивать концертмейстеру, чтобы совершенствовать свое мастерство?
5. Охарактеризуйте понятие «музыкальный стиль».
6. Какие классификации музыкального стиля знакомы вам?
7. Расскажите о теории «цикличности музыкальных стилей» Курта Адлера.
8. Какие критерии в выборе темпа существовали в разные времена? Объясните понятия фразировки и артикуляции.
9. Какие элементы обозначения фразировки и артикуляции вам знакомы?
10. Расскажите о правилах исполнения фермат в середине и в конце произведения.
11. Выберите инструментальное и вокальное произведения и покажите строение музыкальной фразы. Совпадают ли смысловые и артикуляционные лиги в предложенном вами произведении?

Глава 2

АККОМПАНеМЕНТ В БИБЛЕЙСКИЕ И АНТИЧНЫЕ ВРЕМЕНА. ЭПОХА ТРУБАДУРОВ. ИСКУССТВО ARS NOVA

Искусство аккомпанемента берет свое начало с древнейших времен, оно так же старо, как человечество. С самого начала своего существования жизнь человека сопровождается музыка. В этой книге мы проследим этапы развития искусства аккомпанемента.

С древнейших времен искусство аккомпанирования разделяется на аккомпанирование для себя и аккомпанирование другим.

«И Давид, и весь дом израилев играл для Господа на различных инструментах, сделанных из дерева. Также на арфах и псалтырях, на бубнах и корнетах, на цимбалах». В Псалме № 92 упоминается, что Давид воспевал хвалу Господу, аккомпанируя себе на арфе: «На инструменте десятиструнном, и на псалтыре, на арфе торжественно-звучной». Или в Псалме № 81: «...сладкозвучная арфа...», «торжественно-звучная арфа» – разновидность арфы, вывезенной из Египта израильтянами. Также в Библии упоминается музыкальный инструмент псалтырь, который имеет десять струн, расположенных на широкой раме.

Библейские народы аккомпанировали себе на духовых инструментах, таких как флейты, трубы, корнеты и горны; ударных инструментах – цимбалах и бубнах. Они использовались для сопровождения мелодии. Эти аккомпанементы были просты, повторяли основную мелодию октавой выше или ниже. Иногда прибавлялись небольшие украшения или же вокальные паузы заполнялись аккомпанементом. Ударные инструменты давали основную ритмическую поддержку голосу или инструментам, исполнявшим основную мелодию.

Древние греки имели более высокий уровень аккомпаниаторского искусства. Мелодия сочинялась в соответствии с поэтическим размером стиха. Поэтому вокальная музыка была важнейшей частью музыкального искусства Древней Греции. Они использовали различные музыкальные инструменты, аккомпанируя своим артистам и хорам. Даже не поющие актёры декламировали свои стихи под аккомпанемент музыкальных инструментов. Корни греческой музыки запечатлены в мифологии. Орфей, Амфион и Арион были первыми ком-

позиторами, которые не только сочиняли музыку, но и исполняли ее сами, аккомпанируя себе на музыкальных инструментах. До наших дней дошло имя Олимпуса (около 700 г. до н. э.) – композитора, сочинявшего мелодии для эолов – тростниковых свирелей (деревянный духовой инструмент, состоящий из пары соединенных вместе свирелей). Эти мелодии предназначались для театральных представлений и должны были сопровождать монологи актёров или же заполнять паузы. Творчество Олимпуса повлияло на развитие игры на деревянных духовых инструментах в античной Греции. Другой известный древнегреческий композитор – Терпандер, современник Олимпуса, виртуозно играл и сочинял музыку для кифары – струнного музыкального инструмента.

Нельзя не вспомнить знаменитую поэтессу Сафо (около 625 – 575 г. до н. э.), которая была известным композитором-лириком и музой поэта Анакреона. Во время своих застолий она пела свои стихи для каждого гостя, аккомпанируя себе на кифаре.

Гомер рассказал нам не только о музыкальности греков, но и о многочисленных собраниях, подразумевающих присутствие музыкантов. Музыка сопровождала их всюду. Они пели траурные и zdravные песни, танцевальные и колыбельные, пели пастухи, жнецы, сборщики винограда и воины. Грецию можно назвать матерью современного хорового и танцевального аккомпанемента. В программу Олимпийских игр были включены соревнования между хоровыми и танцевальными коллективами, а также между исполнителями игры на эолах и кифарах.

Создание жанра оды явилось кульминацией развития древнегреческой музыки, в которой хоровое пение сочеталось с танцами. Именно в творчестве знаменитого в те времена греческого композитора Пиндара (522 – 443 г. до н. э.) ода стала «королевой» сцены. Мистерии, сценические представления в согласии с религиозными верованиями древних греков диктовали слияния многих видов искусств. А это, в свою очередь, требовало серьезной эмоциональной поддержки музыкантов-аккомпаниаторов. Театральные постановки, трагедии и комедии, щедро поддерживалась мелодиями, которые игрались в основном на эолах. Известны и другие духовые инструменты, например, флейта Пана, свирель, состоявшая из пяти вместе связанных ду-

дочек. Помните мотив Папагено из «Волшебной флейты» Моцарта? Он играл именно на такой свирели.

Наряду с лирой греки играли на кифаре. Оба этих инструмента имели сначала четыре, затем семь и позднее одиннадцать струн. Кифара имела ровную, плоскую деку и обычно использовалась в концертах. У лиры дека была искусно изогнута и как инструмент она использовалась для домашнего музицирования. Был ещё один струнный музыкальный инструмент – тригодон, получивший своё название из-за треугольной формы дека. Из ударных инструментов были популярны цимбалы и тимпанумы (большие цилиндрические барабаны). Существовал также гидравлический орган. Это была примитивная система волынок.

Римляне унаследовали от греков многое, но не оставили после себя ничего серьёзного в области музыки. Мы имеем представление о древнегреческой музыке сейчас только благодаря тому, что многие греческие традиции мигрировали в Александрию и таким образом уцелели. По сравнению с немногими иллюстрациями библейских музыкальных инструментов и событий, дошедших до нас лишь косвенно, мы знаем о древнегреческих музыкальных инструментах не только из авторских источников, но также из многочисленных произведений искусства, таких как скульптура, живопись, бытовое искусство.

Эпоха начала христианства и раннего Средневековья была временем духовной музыки. Духовная музыка исполнялась без сопровождения. А на улицах того времени было много акробатов, прыгунов, фокусников, которые сопровождали свои представления игрой на различных музыкальных инструментах. Подобные занятия не были уважаемы в обществе, и актеры, певцы, музыканты постыдно изгонялись из городов. Но они выживали и со временем сумели завоевать к себе уважение.

Группы таких артистов – мимов, жонглеров, певцов, выступая, сопровождали себя на различных музыкальных инструментах. Со временем их стали принимать на службу во дворцы к аристократам и называть трубадурами (во Франции) и труверами (в Нормандии). Они сочиняли рыцарские песни, пели и сами сопровождали себя. Формы этих сочинений были ясны и просты: песни, рондо, баллады. В них широко использовалась импровизация. Партии сопровождения

были просты – инструментальное повторение мелодий с импровизационными отклонениями. Инструменты трубадуров были разнообразными: барабаны, цимбалы, шарманки, мандоры, манихорды, гитары.

В Германии такие музыканты назывались миннезингеры. Их песни также были посвящены рыцарству, но имели более религиозный, духовный оттенок. Отношение к сочинению музыки было очень серьёзным. Песни были насыщены каденциями и колоратурами. Миннезингеры аккомпанировали себе на «предках» наших скрипок: фидлях, ротах, ребабах, на прототипах лютен и гитар, простых волынках, небольших арфах, квадратных и круглых псалтырях.

Многие из таких музыкантов путешествовали вместе с аристократами, сопровождая их в странствиях. Одной из важных функций странствующих музыкантов было музыкальное сопровождение городских и деревенских праздников – аккомпанирование танцам, участие в свадьбах, ярмарках и карнавалах. Собирались целые ансамбли музыкантов, играющих на всевозможных струнных, духовых и ударных инструментах.

В Англии музыкантов, аккомпанирующих труверам, называли менестрелями. Позднее так стали называть музыкантов, играющих на фиглях или виолах. Английские менестрели пели и играли в стиле французских трубадуров.

В Италии и Испании светская музыка и вместе с ней искусство аккомпанирования были в тени. В церковной службе главенствовал григорианский хорал.

Пока менестрели весело аккомпанировали своим мастерам, в духовной музыке произошли первые шаги на пути к полифонии. В церковной службе того времени правила были строги и ограничены по отношению к хоровому пению или же к некоторым инструментам – здесь не было места для импровизации. Поэтому мы не можем судить об искусстве аккомпанемента того времени.

Изменения пришли из Франции в XIV в. В светской музыке того времени мелодия сопровождалась средним голосом (или несколькими голосами) и, как правило, он исполнялся на каком-либо музыкальном инструменте в импровизационной манере. Этот аккомпанирующий голос должен был идти в другом направлении от мелодии, чтобы не подавить лидирующий голос.

В период раннего Возрождения искусство *Ars nova* было принято в Италии с распростертыми объятиями. Флоренция стала центром всех искусств. Предпочтение отдавалось более инструментальной музыке, нежели вокальной. Фаворитами были танцевальная музыка, мадригалы и баллады. Появление двухчастной вокальной композиции в форме канона с инструментальным сопровождением стало особенностью итальянской музыки того времени.

Любимым инструментом стала лютня. Это был универсальный инструмент на всей территории Европы (кроме Испании, где царила гитара). У лютни имелось несколько струн (от 6 до 11), и это был удобный для аккомпанирования инструмент. Форма лютни не изменилась до нашего времени.

Другими музыкальными инструментами раннего Возрождения, широко использовавшимися для сопровождения пения, были маленький ручной орган, шаумс, – прототип современного гобоя и фагота, краммгорн – изогнутый духовой инструмент с тростью, прямые и изогнутые корнеты, трубы и тромбоны.

Наступил XVI в., а вместе с ним произошел новый виток роста полифонической музыки. Совершенствовалась техника контрапункта. Развивалась нотная запись. Усиливалась важность всех голосов в композиции. Многие композиторы писали переложения известных музыкальных тем, сочиненных для церковной службы в полифонической манере. Подобные транскрипции выступали сопровождением для танцевальных вечеров горожан. Особую популярность получили песни, состоявшие из четырех частей, – фроттолы, для солирующего голоса и аккомпанемента на лютне.

В это время появились первые варианты партитур. В 1577 г. была отпечатана первая партитура для мадригала, а в 1582 г. появилась первая балетная партитура.

Композиторы писали музыку, насыщенную орнаментами, в сопровождении использовались всевозможные инструменты – виолы, лютни, клавишные инструменты, а также певческие голоса. XVI в. был славен богатой полифонией, зарождающейся оркестровой и камерной музыкой, усовершенствованием конструкции и техники органа.

Вопросы и задания

1. Какие аккомпанирующие музыкальные инструменты античных времен вы знаете?
2. Что главенствовало в древнегреческом искусстве: музыка или слово?
3. Назовите античные музыкальные инструменты. Что вы знаете об искусстве трубадуров и труверов?
4. Расскажите о германских миннезингерах и английских менестрелях.
5. Что вы можете сказать о светской музыке Италии и Испании?
6. Какие изменения в духовной музыке произошли в XIV в.?
7. Расскажите об особенностях музыки эпохи Возрождения.

Глава 3

ЭПОХА БАРОККО

В эпоху барокко (около 1600 – 1750 гг.) следует отметить несколько музыкальных достижений. Улучшилась конструкция клавишных инструментов. На таких клавишных, как спинет, харпсихорд и вирджинал, стало возможным исполнение всех видов сложных аккомпанементов. Струнные инструменты были также усовершенствованы; ненадёжные и неудобные деревянные духовые с тростями постепенно стали исчезать. Старые церковные лады уступили место мажору и минору. Если в полифонии все голоса были равны, то лидирующее место заняла мелодия, а бас стал основой, фундаментом музыки. Это привело к развитию цифрованного баса – системе цифровых обозначений басовых нот, которые указывали, какие аккорды и интервалы следовало играть в аккомпанементе. Развивалась виртуозная техника импровизации. Средние голоса имитировали мелодию. Это украшало и расцвечивало произведение, но все же каждый средний голос являлся второстепенным по отношению к мелодии. Нижние голоса исполнялись виолой (*viola da gamba*) или виолончелью, а лютне, органу или клавишным инструментам поручались средние голоса. Этим инструментам предоставлялась большая возможность для импровизации, которая стала обязательным элементом исполнения и записи музыки эпохи барокко.

Именно с этого момента мы можем говорить о профессии аккомпаниатора как о реально существующей в мире музыки. «Маэстро чембало» – так называли музыканта, играющего на харпсихорде или клавесине, он должен был знать вдоль и поперёк замысловатый контрапункт, а также поддерживать игру музыкантов в ансамбле. «Маэстро чембало» на долгое время занял руководящее место в оркестре. Он был предшественником современного дирижера.

Монодия возродилась с новой выразительностью в оперном жанре. Опера объединила музыку, поэзию, художественно-сценическое искусство, действие, танцы. Первые оперы – «Дафна» и «Эвридика» Якопо Пери и «Эвридика» Джулио Каччини, написанные в период 1597 – 1600 гг., немедленно привлекли внимание аккомпаниаторов. Оперный аккомпанемент того времени состоял из исполнения цифро-

ванного баса речитатива-сессо. Ансамбли, хоры и танцы обычно писались в конце сцены или акта. Гениальный итальянский композитор Клаудио Монтеверди обогатил музыкальную и духовную ценность ранней оперы и добавил выразительности в речитативы. Это была эпоха очень мелодичных оперных соло, которые мы можем слышать до сих пор в концертных залах.

В инструментальной музыке установился блестящий, труднейший в исполнении стиль виртуозной игры. Здесь царила скрипка. Корелли, Керачини, Локателли писали сонаты, концерты. Это ещё не была камерная музыка – это были соло для струнных под аккомпанемент харпсихорда.

Английские музыканты улавливали влияние нового искусства немного медленней. Монодийный стиль исполнения победил благодаря сочинениям Джона Доуланда. Его песни сопровождалась лютней, которая стала одним из двух лидирующих инструментов конца XVI в. Ещё одним лидирующим в области сопровождения инструментом был верджинал, – любимый инструмент английских композиторов. Наряду с песнями (многие из них на стихи Шекспира) аккомпаниаторы играли танцевальную музыку, транскрипции мадригалов.

Елизаветинский период – один из самых щедрых периодов в английской музыкальной культуре. Произведения, написанные в это время, характеризуются глубоким чувством и изящностью формы. Прекрасная музыка Генри Пёрселла является кульминационным моментом этого музыкального периода.

Начиная с XVI в. влияние итальянской оперы на французскую музыкальную культуру было очень велико. Итальянские оперные труппы гастролировали по всей Европе. Оперные театры появлялись в разных странах. Во Франции в жанре оперы прославился Жан Батист Люлли (1632 – 1687). Он был великим реформатором оперного жанра, в котором сочетание текста и музыки подкреплялось драматической функцией хора. Кроме того, важная роль отводилась балетным, хоровым номерам и оркестру. Композитор сделал из оркестровых номеров своих опер сюиты. Люлли ввел в употребление название вступительной пьесы к опере и сюите – увертюра. Музыка Люлли, особенно его балетные сюиты, популярны и не покинули французскую сцену до сих пор.

Вся французская музыка связана с танцем, и поэтому главным изобретением Франции в эпоху барокко была танцевальная сюита для клавесина.

Еще одним композитором-новатором французского барокко, который внес огромный вклад в мировое музыкальное искусство, является Жан Филипп Рамо (1683 – 1764) – не только музыкант, композитор и виртуоз, но также ученый и теоретик. Он первый научно обосновал современную тонально-ладовую систему в своей книге «Traite de l'harmonie» («Трактат о гармонии»). Виртуозный клавесинист Рамо уделял особое внимание методике аккомпанирования и несколько своих работ он посвятил технике расшифровки и игры цифрованного баса. В эпоху барокко партия *continuo* (аккомпанирующего клавесина) исполнялась образованными музыкантами, знавшими свое дело, обладавшими также богатой фантазией. Первым требованием значилось умение аккомпанировать в ансамбле нескольких инструментов, а в легчайшей фактуре сопровождать солирующие инструменты и голоса. Умение приспособливать расшифровку цифрованного баса к стилю той музыки, которую надо было аккомпанировать, было необходимо. В этом заключалась роль клавесиниста-аккомпаниатора.

Рядом с именем Рамо обычно называют имя Куперена. Рамо и Куперен – такое же классическое сочетание имен, как Пушкин и Лермонтов, Толстой и Достоевский, Рахманинов и Скрябин. И все же Куперен – другой композитор. Не зря французы добавляют к его имени слово «великий». Куперен сочинил много произведений для голоса и различных инструментов, а также церковной музыки. Но все же большую часть своего таланта он отдал пьесам для клавесина. Выдающийся исполнитель, он знал все скрытые возможности двойной клавиатуры клавесина. В своей книге «Искусство игры на клавесине» Куперен разъясняет, как правильно исполнять свои украшения, фразировку и особые знаки, свойственные только ему, объясняет принципы аппликатуры. Клавесинист-аккомпаниатор должен избегать всяческих ударов, рывков, дерганья. Музыка Куперена изящна, благородна и элегантна. В ней сочетаются удивительная красота мелодий и утонченность гармонии.

В Германии XVI в. было развито песенное искусство. Сочинялись песни различных жанров: застольные, любовные, политические,

крестьянские и городские. Но все они исполнялись в полифонической манере, то есть пелись в четырехголосном изложении без сопровождения. Так сильно было влияние фламандской полифонии на германскую музыку того времени.

Странствующие музыканты начали объединяться в гильдии, которые в свою очередь формировали оркестры. Это приводило к повышению их профессионального уровня, но речи о становлении музыкантов как аккомпаниаторов еще не шло.

С приходом протестантизма в XVI в. открылась дорога светской музыке.

Эпоха барокко принесла решительные изменения. Влияние нового итальянского искусства ощущалось не только в светской, но и в духовной музыке. Монодия стала популярна в Германии. Благодаря системе цифрованного баса обогащались и расширялись возможности аккомпанемента на клавишных инструментах. Духовные мотеты, раньше певшиеся *a capella*, теперь сопровождались гармоническим басом. Замечательным композитором предбаховской эпохи, который поднял элементы нового музыкального течения на высший уровень, насытил и вдохнул в них глубокий духовный смысл, был Генрих Шютц (1585 – 1621 гг.). Долгое время он учился в Италии у мастеров оперного искусства. Его собственные сочинения в жанре оратории и кантаты написаны под влиянием итальянских мастеров. Но Шютц создает новые формы и приемы письма: он впервые вводит в пение драматический речитатив с выразительной мелодией, дающей возможность выражать человеческие чувства. Шютц первым придает особое значение инструментальной партии, отводя ей помимо сопровождающей самостоятельную роль.

К 1600 г. конструкция органа была доведена до совершенства. Он становится особенно значимым для Германии инструментом, без которого невозможна церковная служба. Профессия органиста быстро становится одной из самых массовых. Клавишные инструменты харпсихорд и клавикорд также отвечали желаниям композиторов. Формы деревянных и медных духовых инструментов достигли того вида, который дошел до настоящего времени. Лютня вытеснялась клавишными, так как эти инструменты были интереснее, богаче в звуковом и техническом отношении.

Средневековое музыкальное искусство, искусство Возрождения и раннее барокко подготовили почву, на которой выросло творчество Баха и Генделя.

Иоганн Себастьян Бах – величайший гений всех времён. Композитор, органист, импровизатор и виртуоз. Его творчество – явление, не ограниченное временем, искусство непреходящих ценностей и значения, которое до сих пор не перестаёт возбуждать творческие интересы музыкантов мира. Бах был превосходным мастером клавесина и посвятил ему бесчисленные страницы.

Существует разница между солирующим клавесином и клавесином аккомпанирующим (*accompanato*). В сонатах для клавесина и скрипки исполнитель на клавесине должен импровизировать свою партию. Следуя традиции итальянской оперы XVII в., в музыкально-драматических произведениях («Страсти», мессы, кантаты) слова действующих лиц сопровождаются эфирным звучанием струнных и органа. Другим персонажам аккомпанировали орган или клавесин.

Гендель принадлежал как Германии, так и Англии. Живший долгие годы в Италии и воспитанный на итальянском оперном искусстве, Гендель перенес стиль итальянского *bel canto* в оперно-ораториальные формы. Его творческое наследие включает почти все современные ему жанры, но более всего выделяется вокально-симфонический жанр оратории, а также жанр оперы. Его многочисленные оперы основаны на библейских и античных сюжетах. Арии, сонаты и концерты Генделя широко представлены в репертуаре музыкантов.

Для того чтобы правильно работать и исполнять музыку эпохи барокко, необходимо знать особенности стиля этого времени. Поэтому нужно сказать несколько слов о таких элементах музыкального стиля, как темп, ритм, динамика, фразировка, артикуляция, украшения.

Темпы барокко

К выбору темпа нужно относиться внимательно. Первое, на что должен обращать внимание концертмейстер, глядя на произведение, – это его темп. Но как же выбрать соответствующий темп? Существует ли один темп, который может считаться единственно верным? Каждое произведение несет в себе свой собственный темп. Темп произве-

дения должен быть основан на скорости, позволяющей легко и ясно исполнять самые короткие длительности, имеющиеся в данном произведении. Умеренный темп выдержать труднее, чем очень быстрый.

Когда композитор писал своё произведение, в его мыслях был определённый темп. То же самое сочинение во время исполнения могло иметь другой темп, даже если его исполнял сам композитор. И, наконец, сейчас, в наше время, темпы немного изменились по сравнению с первоначальными.

Из этого становится ясно, темп – предмет изменчивый. До XVI – XVII вв. темпы не обозначались в партитуре и исполнялись по воле исполнителя. Единицей счёта был пульс. Темп зависит от таких факторов человека, как возраст, чувство, здоровье, темперамент, темп жизни, который в разных странах различный. Кроме человеческого темперамента есть другие причины играть одну и ту же пьесу в различных темпах. Например, оркестровка – произведение будет исполняться быстрее в сопровождении фортепиано, но медленнее с оркестром, так как богатство оркестрового звука требует больше времени чтобы открыться, чем сухой звук фортепиано. Другая причина – вид певческого голоса: бас и баритон поют медленнее, чем тенор и сопрано. Плотность оркестрового звучания также влияет на выбор темпа – многозвучно-аккордовое исполнение пьесы будет играть быстрее, чем исполнение той же пьесы в сложной полифонической фактуре. Акустика концертных залов и церквей также влияет на выбор темпа – эффект эха требует медленного темпа.

Предбаховские темпы

Курт Адлер писал: «Глядя на базовый учебник, изданный австрийским музыковедом Иоахимом Кванцем в 1752 г., в котором объясняются темпы эпохи барокко, можно удивиться их быстроте. Эти указания не следует понимать прямолинейно, поскольку их значение сильно изменилось за века. Надо приспособиться к специфике того времени. Кванц считал, что темп проверяется биением человеческого пульса. Так как пульс человека с темпераментом холерическим или сангвиническим отличается от пульса флегматика, Кванц остановился на числе ударов пульса здорового человека: восемьдесят в минуту. Это соответствует цифре 80 на метрономе Мельцеля» [50, с. 115].

Ниже приведена таблица темпов Кванца для простых размеров и для темпа *Alla breve*:

Presto, Allegro assai	$\text{♩} = 80, \text{♩} = 160$
Allegro moderato, Poco allegro, Vivace, Allegro	$\text{♩} = 60, \text{♩} = 120$
Allegretto	$\text{♩} = 80$
Adagio cantabile	$\text{♩} = 80$
Adagio assai	$\text{♩} = 40$

Темп *Alla breve*

Allegro	$\text{♩} = 160$
Allegretto	$\text{♩} = 80$
Adagio cantabile	$\text{♩} = 80$
Adagio assai	$\text{♩} = 40$

В старинной музыке танец занимал господствующее место. Важно осознать его не только как искусство двигаться с достоинством, изяществом и благородством, но и связь с другими искусствами, особенно с музыкой. Как же эти танцы исполнялись? Каковы были их темпы, характер? Прежде всего, это были темпы для реальных танцев, которые исполнялись на балах, городских или деревенских праздниках. Для концертного исполнения темпы должны быть иными. Кроме того, светские произведения должны исполняться медленнее, чем церковные [50, с. 116].

Entrée, Loure, Courante	$\text{♩} = 80$
Sarabande	$\text{♩} = 80$
Chaconne	$\text{♩} = 160$
Passecaille	$\text{♩} = 180$
Musette	$\text{♩ or } \text{♩} = 80$
Bourée, Rigaudon	$\text{♩} = 160$
Gavotte	$\text{♩} = 120$
Rondeau	$\text{♩} = 140$
Gigue	$\text{♩} = 160$
Minuet	$\text{♩} = 160$
Passepied	$\text{♩} = 180$
Tambourin	$\text{♩} = 180$
March alla breve	$\text{♩} = 80$

Темпы Баха и Генделя

Чрезвычайно важный вопрос в исполнении произведений Баха – правильное определение темпа. Бах редко обозначал темпы в своих произведениях. В поисках правильного темпа концертмейстер должен исходить из особенностей инструмента, для которого писалась пьеса, руководствуясь эмоциональным и психологическим содержанием произведения, текстом, сущностью музыки и характером темы. Многие кантаты и страсти Бах писал для органа. Эхо, присутствующее в церкви, смазывало пассажи. Поэтому темпы брались умеренные. Харпсихорд и клавикорд позволяли легко играть аккорды и пассажи в быстром темпе. Основой игры на духовых инструментах была губная техника, которая в эпоху барокко была виртуозной. Специфика струнных барочных инструментов, имевших искривлённый смычок, позволяла бегло брать аккорды, но с трудом играть пассажи. Поэтому в наше время они должны исполняться в более спокойном темпе. Многие пьесы Бах и Гендель задумывали для лютни или клавишных инструментов, имитирующих лютню, поэтому арпеджио в этих произведениях должны звучать быстро, а пассажи из одной руки в другую – наоборот, медленно.

У каждого музыканта-исполнителя свое ощущение темпа и главное в выборе правильного варианта – соответствие замыслу композитора.

Темпы Баха нельзя рассматривать в современном их значении и понимании. Баховские медленные темпы – *Lento*, *Largo*, *Andante*, *Adagio*, – не такие медленные, как современные: быстрые же его темпы – *Presto*, *Allegro*, *Vivace* – более умеренные, в них движение всегда как бы тормозится.

В медленных произведениях, фактура которых состоит из пассажей, фигураций, выбор темпа определяется значительностью самых мелких нот в пассажах. Подобно этому и в произведениях относительно подвижных, с мелодиями, обильно разукрашенными мелкими нотами, темп зависит от той же значимости мелких длительностей. Этому же принципу подчиняется выбор темпа в произведениях стремительного движения, с колоратурой в партии голоса. В таких произведениях очень важно для концертмейстера умение сохранить единый темп. Но если в исполнении произведений медленных темпов с пластично развивающейся мелодией возможны гибкие отклонения от него, то для исполнения произведений быстрых, моторных нужна пре-

дельная точность, без отклонений, так как именно в самой моторности и точности выражается характер произведения, его пульс. Задача исполнителя заключается в том, чтобы собрать воедино и сохранить целостность музыкального сочинения.

В музыке Баха и Генделя присутствует множество кадансов как заключительных, так и внутренних, исполнение которых должно подчиняться общему композиционному плану, музыкальной форме и драматургии. В кадансах подытоживается, утверждается, завершается мысль. Поэтому кадансовый оборот должен исполняться подчеркнуто, в нем должна присутствовать та мера «отяжеленности», которая не мешала бы естественному, непрерывному течению музыкальной мысли композитора.

Чувство темпа должно присутствовать у исполнителей постоянно. Каданс внутри произведения завершает один эпизод и дает импульс к началу нового. Искусство концертмейстера состоит в том, чтобы при завершении эпизода не до конца тормозить каданс, а с предпоследней ноты вернуться к первоначальному темпу и при этом дать возможность начинающему новый эпизод оркестру подхватить и войти в него. Это особенно ярко сказывается в случаях наложения оркестровой темы следующего эпизода на каданс в партии голоса. (Пр. № 1).

(Пр. № 1) Ария альты из кантаты № 175 «Komm leite mich»

mein Geist auf grüne Weide, mein
Geist auf grüne Weide
Тема в оркестре
rit. a tempo

Тот же принцип распространяется на произведения медленных и умеренных темпов. Чрезвычайно важно отметить внезапную и неподготовленную смену темпов в произведениях Баха.

Ритм

Существует множество определений ритма. Основной смысл этого понятия – движение во времени. Мелодия при этом может отсутствовать. Ритм является одним из необходимых элементов, которые приносят эстетическое удовольствие.

Ритмичность – необходимое условие жизненности, живого впечатления от исполнения музыки. Строгий ритм насыщает произведение энергией, и, наоборот, вялый ритм не удовлетворяет слушателя, делает музыкальное произведение скучным. Все современные ритмические рисунки основываются на классических поэтических размерах, таких как ямб, хорей, дактиль, анапест, амфибрахий, и на различных сочетаниях этих размеров.

Определенный ритм так же важен, как правильный темп. Ритм и темп взаимосвязаны. Хороший ритм делает движение музыки сквозным, текущим. При этом темп важно должным образом обдумать. Слабый ритм имеет тенденцию замедлять музыку.

Генрих Нейгауз писал: «Музыку (исполнение), лишенную ритмического стержня – логики времени и развития во времени, – я воспринимаю только как музыкальный шум, где музыкальная речь для меня исковеркана до неузнаваемости, просто утеряна». И далее: «В ритме, как и во всем искусстве в целом, должны господствовать гармония, согласие, соподчинение и соотношение, высшее соответствие всех частей» [32, с. 42].

Ритм также изменялся от эпохи к эпохе. Музыка эпохи барокко нередко начинается со слабой доли из-за такта. Это ритмическая инновация по сравнению со средневековой музыкой. Такое начало придает динамичный и сильный характер. Поэтому, исполняя старинную музыку, слабым долям необходимо придавать не меньшее значение, чем сильным.

Паузы, ферматы – такие же единицы ритма, как мельчайшая нота, являющаяся единицей темпа. Паузы подчёркивают начало каждой новой ритмической фразы. Паузы, результирующие затактовое нача-

(Пр. № 3) Несоответствие записи и исполнения шестнадцатых нот
в барочной музыке. Мелодия Каччини



Кванц, имя которого уже упоминалось, также указывает в своей книге, что шестнадцатую или наименьшую ноту после точки в пунктире надо играть быстрее, чем написано. Это же правило растянутых и укороченных нот относится к сочетанию: триоли в верхнем голосе, пунктирные восьмая и шестнадцатая в нижнем. В этом случае шестнадцатая в нижнем голосе должна играть после последней триольной восьмой в верхнем голосе. Но есть исключение для размеров 6/8, 9/8, 12/8 – восьмые в нижнем голосе должны играть вместе с третьей восьмой в верхнем голосе (Пр. № 4).

(Пр. № 4) Триоли в пунктирном ритме



Двойных пунктиров в нотации барочных мастеров еще не существовало. Учитывая специфику харпсихорда, звук которого не тянулся, пунктирные ритмы было легко играть, не оставляя пальцев на клавишах – как бы с мелкими паузами.

Изменение ритмов при исполнении, особенно двойных пунктиров, было популярно во Франции (хотя, это не обозначалось в нотах, но подразумевалось). Поэтому исполнение баховских произведений во французском стиле должно соответствовать этим правилам.

При работе над музыкой композиторов барокко концертмейстер должен сам найти подходящий вариант ритмической альтерации в каждом отдельном случае. Знание того, где, когда и как следует применять ритмические изменения, – дело его собственной проницательности.

Динамика

Под термином «музыкальная динамика» мы подразумеваем градацию громкости звучания музыки. Динамика – одно из самых важных средств выражения экспрессии и один из главнейших элементов стиля. Шкала градации динамики начинается с тихих тонов на одном полюсе и громких на другом – *piano* и *forte*. Смысл контрастной динамики заключается в исполнении обоих динамических оттенков попеременно. Музыкальный эффект достигается также в том случае, если в музыкальном фрагменте динамика проходит все стадии громкости постепенно от начала до конца – громче или тише, *crescendo* или *diminuendo*.

Всем хорошо знакомые термины *p*, *pp*, *f*, *ff*, которые появились около 1600 г. А в 1636 г. отец Мерсен, французский теоретик, рекомендовал использовать восемь оттенков музыкальной громкости. Наше *crescendo* и *diminuendo* появилось сравнительно недавно, в начале XVIII в. Но это не значит, что *crescendo* и *diminuendo* не было знакомо композиторам и исполнителям барокко. Прежде всего они использовали принцип постепенного усиления или затухания звука в вокальной музыке. Так называемое *mesa di voce* – любимый прием композиторов той эпохи.

Основное правило исполнения было высказано папой Марселиусом в 1555 г., который инструктировал хористов Сикстинской капеллы, как правильно исполнять духовную музыку. Он предупредил, что петь надо в соответствующей манере – правильно модулируемыми голосами так, чтобы было соблюдено основное условие пения – значение текста было ясно и понятно слушателям. Таким образом, был сформулирован основной принцип вокальной музыки, который не потерял важности и в наши дни.

В сочинениях Баха и Генделя указаны динамические оттенки: *p*, *f*, *pp*, *ff*. Но в большей части динамические оттенки появляются в но-

тах относительно редко и не выписываются отдельно для каждого голоса. Обычно обозначение динамики указывалось только для ведущего голоса.

Оба великих мастера полифонии создавали динамические эффекты нарастанием звука, путём присоединения новых голосов. Этот тип динамики называется *архитектурная*, или *террасная*, динамика. Вступление каждого нового голоса обогащало звучность. Важность лидирующего голоса в сравнении с контрапунктными голосами требовала различной динамики в пределах одного или группы тактов. Это было легко достичь на органе или на харпсихорде, где применялся принцип мануальной игры. Кроме этого Бах и Гендель удваивали бас или делали внезапные остановки, что создавало эффект усиления звука, но не имело ничего общего с *crescendo* или *diminuendo*.

В музыке эпохи барокко часто использовали эффект *эхо* – после громкого пассажа звучит мягкий повтор. На органе, харпсихорде или клавикорде легко получить эффект *эхо* благодаря мануальной технике игры. Принцип архитектурной динамики верен для двух великих мастеров в их органных и харпсихордовых сочинениях.

Для достижения такого эффекта (архитектурной динамики) пианисту необходимо вжиться в каждый голос отдельно от начала до конца, затем, соединив их вместе, играть один голос на *f*, а другой на *p*. Делать это надо сначала одной рукой, затем другой, соединяя в конце. Постепенно приобретается независимая пальцевая динамика.

В работе над инструментальными и вокальными сочинениями, написанными с сопровождением клавишного инструмента, необходимо быть очень внимательным к динамическим оттенкам. Как мы уже знаем, здесь нет места «эмоциональной» динамике в смысле *crescendo-diminuendo*, но в некоторых гомофонных местах или в частях, где добавляются другие голоса и не обозначены оттенки, необходимо сделать динамический рост. Музыка будет звучать механично, бездушно и надоедливо, если этого не делать.

Человеческий голос не может быть постоянно тихим или громким. Он имеет свойство менять оттенки. Вокальная музыка имеет свои законы, продиктованные значением слова. Возрастающим эмоциям в тексте должны соответствовать возрастающие эмоции в пении. Простота и экономия экспрессии будут создавать глубокое впечатление. Большие хоровые и оркестровые сочинения приспособлены

к архитектурным формам храмов и исполняются в террасной динамике. Но в этих вокальных композициях имеются гомофонные арии, дуэты, ансамбли, а также и полифонические номера. Эти номера должны петься «живой» динамикой. В таких произведениях, как хорал, возможно исполнение только одного динамического оттенка. Всякий раз, когда музыкальный материал повторяется, необходимо использовать эффект эхо.

Особенность динамики Баха проявляется не во внешнем, стремительном движении, не в бурных подъемах с огромными кульминациями и не в частой смене нюансов. Бах длительно, без ослабления сохраняет то или иное настроение или состояние образа, стремясь передать текст, выделить слова, несущие основной смысл, придавая тем самым декламационную выразительность теме.

Динамика у Баха, как правило, должна соответствовать значительности образа произведения. Forte Баха богато разнообразием оттенков от мягкого до самого насыщенного, имеет благородное звучание. Оно наполнено глубиной чувств, всегда сдержанно, даже при самом высшем накале эмоций и исключает какое-либо форсирование. Также и баховское piano – это объемное, серьезное, одухотворенное piano, без намека на сентиментальность или расслабленность.

Некоторые произведения требуют приема, составляющего одну из особенностей баховской динамики, основанной только на двух нюансах – forte и piano. Прием этот идет от музыки органного стиля. На старинном органе, в силу его устройства не было возможности получать постепенное усиление или уменьшение звука, т. е. делать crescendo или diminuendo так, как это делается на современных концертных органах. Нарастание создавалось посредством вступления новых голосов, прибавления новых звуковых масс. В местах, где необходимо было полное звучание, использовалась главная звуковая масса органа, т. е. его основные голоса и сильные регистры; если же требовалось тихое, приглушенное звучание, то сильные голоса выключались и оставались только слабые регистры. Противопоставление piano нюансу forte применяется и в настоящее время при повторении одной и той же мелодической фразы или же при смене регистра. Резкое противопоставление динамики характерно также и для моментов перехода от одной части к другой – в этих случаях смена динамики должна быть внезапной, контрастной.

Иная динамика в музыке Генделя, который испытал сильное влияние итальянской школы в своих струнных и оперных сочинениях. Гомофонная итальянская и французская школы применяли такие динамические оттенки, как *crescendo* и *diminuendo*. В струнных концертах нужно больше показывать свет и тень. В операх Генделя можно делать большее количество динамических оттенков, чем это допустимо в монументальных сочинениях.

Фразировка и артикуляция

Все старинные трактаты сравнивают музыку с риторикой. Разделение мелодической линии цезурами, диктуемыми логикой, сродни дыханию, берущемуся для обновления жизни в музыкальных фразах. Дыхание играет главную роль во фразировке. Для придания дыханию его полного значения необходимо, чтобы предшествующая нота была полной, а не укороченной. Композиторы эпохи барокко не указывали ясно фразировку в своих произведениях, длинные фразы не были в духе того времени. Барочные мастера делали мелкую фразировку, разъединяющую пассажи. Это было связано с особенностью строения клавишных инструментов и органа, с переходами с одного мануала на другой во время игры. Похожая фразировка в вокальных и инструментальных произведениях. В основном это фразировка от затакта к затакту. При исполнении музыки барочных композиторов есть опасность разделять музыкальную фразу на мелкие группы.

В полифонических местах различные голоса могут быть фразированы различным образом для увеличения пластичности полифонической ткани.

В отношении различных приёмов артикуляции – *legato*, *staccato*, *portato* – важно помнить следующее: если ноты следуют одна за другой на широком расстоянии («прыгающие темы»), они должны играть *staccato* (*portato*). Здесь значительная роль принадлежит принципу «весомости нот». Прием *staccato* имеет характер отяжеления звука независимо от характера произведения, темпа и нюанса, в котором оно написано.

Другим часто применяемым штрихом является прием *detache*, когда каждая нота мелодии играется отдельным движением смычка. Важным моментом является то, что каждый звук независимо от длительности должен исполняться *non legato* и иметь «весомый» характер. *Detache* по сравнению с *non legato* тяжелее и длиннее.

Большое значение Бах придает фразировке мелодического рисунка, построенного на широких интервалах. Как правило, эти ходы исполняются *marcato*.

Декламационная природа баховских тем проявляется в своеобразии ритмического рисунка мелодий, что отражается в структуре фраз, длительности слогов, акцентах и синкопах. Придавая мелодии декламационность, Бах не подчиняет ее размеру и ритму текста, а напротив, стремится преодолеть их (Пр. № 5).

(Пр. № 5) «Страсти по Матфею», ария баса «Gerne will ich mich bequemen»



Здесь как раз такой случай – акценты и синкопы не всегда совпадают с сильным слогом слов, а наоборот, падают именно на слабый слог. Такое преодоление размера подчеркивает ритмические смены и создает особую пульсацию, благодаря чему музыка как бы наполняется внутренней энергией. Акценты и синкопы приходятся на слабый слог и не всегда совпадают с сильным слогом.

Смена акцентов с сильной доли на слабую и увеличение их количества, подчеркивание неударных слогов в слове, несовпадение акцентов в вокальной и оркестровой партиях – все эти средства призваны влить импульсивность в исполнение, усилить выразительность, придать ему драматизм.

Фразировка пунктирного ритма у Баха имеет особенность. В произведениях, выражающих горечь, боль, душевную подавленность, такой ритм исполняется с обязательным акцентом на короткой ноте, которая звучит как тяжелый затакт к следующей за ней длин-

ной ноте. Типична фразировка предложений с пунктирным ритмом в произведениях шестидольного размера (6/8), построенных на характерном ритме старинной сицилианы. Как правило, здесь оттеняются слабые доли, именно на них делается особый упор, переносится акцент. Таким образом, каждая третья и шестая доли такта становятся весомыми.

Бах относился к штрихам очень внимательно, выписывал их детально и скрупулезно. Посредством штрихов композитор раскрывает внутреннюю сущность произведения, его пульс, дыхание, трепет.

Хорошее исполнение Баха требует прежде всего точной фразировки, и концертмейстер должен помочь певцу овладеть всем арсеналом баховских выразительных средств, представляющих собой инструментальные приемы: *legato*, *staccato*, *marcato*, *detache* и т. д. Во фразировке любого инструмента, а также голоса Бах исходил из скрипичной фразировки, которая предоставляла исполнителю большую свободу. В основном фразировка целого предложения состоит из множества разнообразных штрихов, лиг, соединяющих ноты в группы. Характерной и общей особенностью исполнительского стиля Баха является «весомость» каждого звука, каждой ноты в его мелодиях.

Один из важнейших приемов исполнения музыки Баха – искусство *cantabile*, или пения на инструменте. В своем предисловии к автографу инвенций и симфоний 1723 г. Бах указывает на то, что музыканту необходимо «обрести напевную манеру игры и вместе с тем вкус к композиции». Точно также певцу, исполняющему произведения Баха, необходимо овладеть приемом пения *legato*.

В XVII – XVIII вв. в инструментальном и вокальном исполнительстве техническое мастерство находилось на очень высоком уровне. Virtuозное пение, колоратура культивировались в школах пения, так как композиторы использовали вокальную технику в своих сочинениях. У Баха колоратура, техника, украшения никогда не были самодавлеющими. Он рассматривал их исключительно как музыкально-художественные средства для раскрытия того или иного образа. Баховская колоратура требует от певца выразительности. «Поэтическая декламация», которая является отличительной чертой и свойством немецкой музыки, распространяется у Баха и на исполнение

колоратуры. Она подчиняется общему правилу «членения» мелодии, также идущему от скрипичной фразировки. Смысл этого правила состоит в том, чтобы внутри мелодии колоратурной фразы, объединенной одной большой лигой, выявить ее составные части, представляющие собой небольшие мелодические комплексы, и заключить их в маленькие лиги. Благодаря указанной фразировке общая динамическая линия мелодии колоратуры наделяется особой импульсивностью и приобретает выразительность, подобную выразительности словесной речи.

Орнаменты и украшения

Не трудно понять, почему так много различного рода украшений, орнаментов, мордентов использовалось в музыке барочных мастеров. Стоит только окинуть взглядом архитектуру, живопись этой эпохи. Орнамент – выражение чувства художника эпохи барокко. Украшения применялись с двоякой целью: для «связи» и для «блеска». Первые связывали далеко отстоящие мелодические ноты, заполняли пустоту длинных нот, удлиняли их звучание – специфика клавишных инструментов того времени не давала возможности звучать ноте долгое время. Хотелось продолжить, удвоить звук во времени. Было бы слишком просто и некрасиво повторять один и тот же звук. Поэтому композиторы должны были использовать морденты, обороты, трели, обыгрывающие основные ноты и возвращающиеся к ним. С другой стороны, орнаменты были необходимым отклонением от монотонной гармонической структуры, «вкусовой приправой» к простой гармонии. Изменяя мелодию и гармонию, украшения вносили изменения в ритмическое строение фразы, оживляли ткань, заостряли внимание на какой-либо ноте, выделяли ее значение.

Известная пианистка и интерпретатор старинной музыки Ванда Ландовска упоминает о «трех основных условиях хорошего исполнения» музыки барокко, которые отмечал Ф. Э. Бах в своей книге «Опыт изложения правильного способа игры на клавинофорте». Это «правильная аппликатура, хорошая орнаментика и верная интерпретация» [23, с. 114]. В отношении украшений он подчеркивает то, что

«...без них действительно нельзя обойтись. Они укрепляют связь между нотами, оживляют их, придают им, когда это требуется, особую значимость; они делают ноты приятными и вызывают, таким образом, усиленное внимание; они помогают уяснить содержание, грустное, веселое или любое другое, они обуславливают правильное исполнение. Для посредственного исполнения “манеры” служат помощью; самое прекрасное пение без них звучит пусто и примитивно, ясное содержание теряет свою ясность» [23, с. 114].

Украшения носили разные названия: *Manieren* (нем. манеры), *Verzierungen* (нем. украшения), *agreements* (фр. приятности).

Барочные мастера разных стран по-разному обозначали свои украшения. Каждый композитор старательно указывал способ исполнения своих украшений. Вот как относился Куперен к неточностям в исполнении его музыки: «После того как я так тщательно пометил все украшения к моим пьесам и дал к ним отдельно достаточно понятные объяснения в особой методе, известной под названием “Искусство игры на клавесине”, меня всегда удивляет, когда кто-нибудь учит и играет их, не следуя этим пометам. Это непростительная небрежность, тем более что украшения к моим пьесам отнюдь не произвольны. Словом, я заявляю, что мои пьесы надо играть, следуя моим обозначениям, и что они никогда не будут производить нужное впечатление на лиц, обладающих подлинным вкусом, если исполнители не будут точно соблюдать все мои пометы, ничего к ним не добавляя и ничего не прибавляя» [Там же, с. 117].

Умение орнаментировать было большим искусством и показателем вкуса исполнителя. Существовало две школы орнаментики – французская и итальянская. Французская школа требовала точного исполнения всех апподжиатур, трелей, группетто, мордентов и других украшений, указанных автором. Итальянская же школа разрешала вводить произвольные украшения, которые требовали определенного знания контрапункта и изобретательности исполнителя. Они состояли из всевозможных рулад, арабесок, группетто и других бесчисленных фигур. Бах очень хорошо был знаком с французской орнаментикой. Как и французские музыканты, он выписывал почти все свои украшения, оставляя мало места для фантазии исполнителя. Более того, Бах

расшифровывал большинство украшений основными нотами. Путь, по которому должен следовать любой музыкант в работе над музыкой великого композитора, обозначен в «Указаниях», которые записал его сын, В. Ф. Бах (Пр. № 6).

(Пр. № 6) Расшифровка украшений И. С. Баха, сделанная В. Ф. Бахом



Существует много видов украшений: длинные, короткие, начинающиеся с верхней ноты или с нижней; с сильной или со слабой доли. Скорость исполнения украшения зависит от темпа. В медленном темпе украшения должны исполняться медленно, а в быстром – скоро. Кроме того, все украшения в произведениях Баха исполняются неторопливо и четко – здесь также действует общий принцип «весомости» нот.

Если апподжиатура находится перед нотой с точкой, то она получает две трети длительности основной ноты. Это правило работает в большинстве случаев, но есть исключения, касающиеся обычно изменения гармонии или ритмического рисунка фразы. Ниже даны примеры подобного исключения из правила (Пр. № 7).

(Пр. № 7) Бах. «Страсти по Матфею». Соло скрипки в арии альта «Erbarme dich»



Здесь ритмический рисунок должен быть сохранен, а если мы применим правило сохранения двух третей длительности основной ноты, он изменится.

Во времена Баха короткие апподжиатуры исполнялись только в быстрых пассажах или фразах. Таким образом, из трех вариантов правильным будет вариант под буквой В. Проходящие апподжиатуры всегда должны быть короткими и слегка акцентированы (даже если начинаются со слабой доли).

У Генделя работает тот же принцип. Итальянский стиль в операх и ораториях Генделя проявляется в обилии апподжиатур. Это дань сентиментальному стилю, одной из задач которого становится услаждение слуха.

Оперы Глюка относятся скорее к классическому периоду, чем к барокко. В его произведениях при появлении апподжиатур в вокальной партии надо следить, как звучит та же самая мелодия в оркестре – это будет ключом для верного исполнения (Пр. № 8).

(Пр. № 8) Глюк. «Альцеста». Исполнение апподжиатуры в пении и оркестровой партии



Украшения в речитативах, трели

Оперная орнаментика нигде не расшифровывается. Обычно певцам предоставлялось право решать самим, как исполнять украшения. Певец исполнял их в соответствии со своими знаниями, опытом и вкусом. Бах, как правило, выписывал свои украшения. Глюк также обозначал их с большим вниманием.

Курт Адлер, о книге которого уже говорилось не раз, предлагает несколько правил для концертмейстеров в их работе над оперными речитативами эпохи барокко:

1. Никогда не использовать апподжиатур в речитативах-сессо, если характер и смысл фразы носит героический, пафосный или непреклонный характер.

2. Исполнение апподжиатуры в речитативах-сессо возможно в случаях выражения нежности, отдыха, а также если встречаются интервалы терции.

3. Не исполнять апподжиатуры часто и оставить их для эффектного конца.

4. Исполнять их в ясных каденциях или в самом конце речитатива.

5. Очень внимательно исполнять украшения, которые начинаются с нижней ноты. Их можно использовать только в очень редких случаях, когда указан акцент под второй нотой.

6. Украшения в речитативах – *accompagnato* применяются редко [50, с. 142].

При исполнении апподжиатур в речитативах Адлер рекомендует концертмейстеру учитывать стиль композитора, помнить о стиле исполнения данного произведения и о стиле исполнения в настоящий момент.

Трели в произведениях Баха следует исполнять намного медленнее, чем в произведениях композиторов более поздних эпох. Трель заполняет почти всю длительность ноты. Первая – главная – нота несколько задерживается, а затем с верхней вспомогательной ноты начинается собственно трель (Пр. № 9).

(Пр. № 9) Бах. Песня «Являлся мне» («Bist du bei mir»)

16

исполняется

geh ich mit Freu_ den

Иоганн Кванц рекомендовал при игре трелей обращать внимание на место исполнения. Если это собор или большой зал, то надо играть подвижнее. Если же это небольшой зал, лучше играть медленнее. Скорость исполнения трели зависит от части произведения – в грустной части это должен быть медленный темп, в быстрой – весело исполняемая трель. Скорость исполнения также зависит от инструмента: у сопрано или скрипки будет более лёгкая трель, чем у виолончели или у баса. У органа она будет более медленной, чем у фортепиано.

В случаях, когда ноте с трелью предшествует форшлаг на верхней соседней ноте, трель следует выполнять непосредственно с ноты форшлага, как в арии альты из кантаты № 42 «Wo zwei und drei versammelt» (Пр. № 10).

(Пр. № 10) Бах. Ария альты из кантаты № 42 «Wo zwei und drei versammelt»

17

исполняется

in Je-su teu-rem Na- men Na- men

С верхней ноты выполняется трель также в случаях, когда мелодия спускается на терцию вниз или на более широкий интервал (Пр. № 11).

(Пр. № 11) Ария баса из Мессы h-moll «Quoniam solus Sanctus»

18

исполняется

San-ctus tu so-lus, Do-mi-nus Do-mi-nus

С главной же ноты трель начинается в тех случаях, когда ей предшествует тот же звук и она исполняется как мордент с акцентом на первой ноте, как, например во вступительной фразе арии альта из Мессы h-moll «Laundamus te» (Пр. № 12).

(Пр. № 12) Месса h-moll, ария альта «Laundamus te»



Трели бывают с форшлагами сверху и снизу. Для некоторых принято написание с так называемыми шлейферами, обозначаемыми знаками: снизу (Пр. № 13), сверху (Пр. № 14), иногда трель исполняется с заключением, «нахшлагом», она состоит из двух знаков – трели и перечеркнутого мордента (Пр. № 15), или же из трели с шлейфером и мордентом (Пр. № 16). Заключение исполняется в основном в длинной трели в тех случаях, когда ею заканчивается вся фраза. Если же фраза продолжается, то трель исполняется без заключения (Пр. № 17).

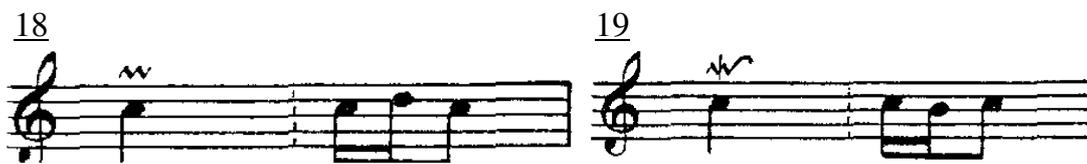
(Пр. № 13, 14, 15, 16, 17) Исполнение трелей



Морденты, обороты, форшлагги

Мордент – это, в сущности, прерванная трель. Этот вид украшения всегда играется быстро, и акцент делается на сильной доле. Он имеет два вида как в написании, так и исполнении: неперечеркнутый, у которого вспомогательной является верхняя нота (Пр. № 18), и перечеркнутый, с нижней вспомогательной нотой (Пр. № 19).

(Пр. № 18, 19) Морденты неперечеркнутые и перечеркнутые



Помимо этого, мордент бывает короткий и длинный, состоящий из двух или нескольких колен.

Обороты в произведениях Баха исполняются с верхней ноты. Темп исполнения зависит от скорости музыки.

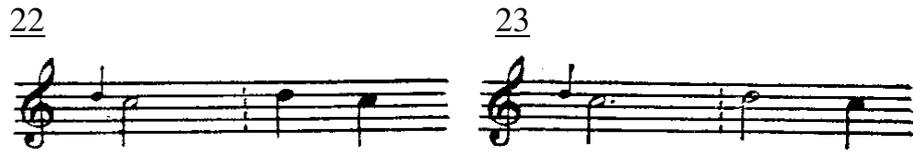
Форшлагги всегда начинаются перед сильной долей и, будучи выписаны на сильной доле, должны играть из-за такта. Они обозначаются или маленькими нотами, или шлейфером. Оба знака исполняются одинаково (Пр. № 20, 21).

(Пр. № 20, 21) Форшлагги – написание и исполнение



Форшлагги бывают длинные и короткие. Длинный форшлаг обычно стоит перед длинной нотой. Он берет половину длительности или же две трети ее, в зависимости от того, делится эта нота пополам (Пр. № 22) или же на три части (Пр. № 23).

(Пр. № 22, 23) Форшлаг



Короткий форшлаг, перечеркнутый, стоит перед короткой нотой и исполняется коротко. Двойной форшлаг, или группетто, состоит из четырех нот (Пр. № 24). Он имеет варианты своего исполнения. В случае более медленного темпа длительность главной ноты увеличивается (Пр. № 25).

(Примеры № 24, 25)



Иногда форшлаг состоит из двух маленьких нот, которые исполняются в такт с акцентом на первую ноту. Примером может быть фраза из арии альты из кантаты № 14 «Du machst o Tod» (Пр. № 26).

(Пр. № 26) Бах. Ария альты «Du machst o Tod» из кантаты № 14



При исполнении форшлагов длинных, коротких, двойных акцент всегда падает на первую ноту, то есть на форшлаг, а не на главную, которая звучит слабее.

Изучать орнаментику Баха и Генделя, да и всей барочной музыки, необходимо для того, чтобы воспитать исполнительский, эстетический вкус, приобрести знание правильного ее выполнения.

Вопросы и задания

1. Назовите музыкальные достижения эпохи барокко. Какие изменения произошли в искусстве аккомпанемента?

2. Назовите известных вам композиторов эпохи барокко. Расскажите о музыке французских клавесинистов.

3. Что происходило в музыке Германии эпохи барокко? Остановитесь подробнее на вокально-инструментальном творчестве Баха и Генделя.

4. Выберите арию одного из композиторов барокко (Перселл, Люлли, Скарлатти или других) и разучите. Обращайте внимание на выбор темпа, особенности ритма, фразировку и артикуляцию, украшения и динамику. Одновременно выберите две или три пьесы Рамо или Куперена и разучите (по нотам).

5. Из любого вокального произведения Баха и Генделя («Страсти», кантата, оратория или другие) выберите и разучите следующие номера: три арии вместе с речитативами – играть в три строчки; два хора – играть партитуру; два аккомпанемента – только партию оркестра; и два относительно простых аккомпанемента в транспорте на малую секунду вниз или вверх.

Глава 4

ПРЕДКЛАССИЧЕСКИЙ И КЛАССИЧЕСКИЙ ПЕРИОДЫ

Два периода в истории музыки – предклассический и классический – существовали почти одновременно. В переходный период истории музыки строгий контрапункт постепенно отмирал и давал дорогу галантному стилю – стилю, ставшему предвестником романтизма. Как известно, новый стиль всегда рождается из чего-то уже существующего, затем постепенно подчиняет себе разные художественные явления своей эпохи и, выразив себя полностью, также постепенно уступает место новому большому стилю. В то время как музыка эпохи барокко достигла кульминации в творчестве Баха и Генделя, начался расцвет искусства периода рококо. Некоторые стилистические явления, характерные для более раннего большого стиля, могут существовать одновременно и параллельно с начинающимся новым стилем или течением – стиль рококо сменил барокко, при этом ярчайший представитель музыкального рококо Франсуа Куперен (1668 – 1733 гг.) родился на тринадцать лет, а умер на двадцать три года раньше Иоганна Себастьяна Баха – ярчайшего представителя музыкального барокко.

Совершенные музыкальные образцы рококо мы находим в творчестве Франсуа Куперена и Жана-Филиппа Рамо (1683 – 1764 гг.). В Германии элементы рококо обнаруживаются в музыке Георга Филиппа Телеманна, но его творчество можно рассматривать также и в русле барокко. В Италии, достигнув кульминации в творчестве таких композиторов, как Монтеверди, Корелли, Вивальди, началось угасание барокко.

Изучая историю искусства аккомпанемента конца XVIII и начала XIX в., необходимо выделить несколько важных моментов.

1. С развитием оперного жанра изменяется музыкальный аккомпанемент: от чрезмерного нагромождения аккордов и украшений, характерных для оперной музыки конца XVII в., он трансформируется до простых аккордов, или арпеджио.

2. Рождение оперы-buffa в Неаполе – важный момент в истории музыки, а также в истории нашего предмета. Появляется новая форма речитатива и в связи с этим новый вид сопровождения – все тот же речитатив-сecco с выписанной партией фигурного баса.

3. Триумфальное шествие по Европе и влияние итальянской оперы на музыку немецких композиторов, а также совершенствование конструкции фортепиано (pianoforte) и улучшение качества звука изменяют в целом мышление композиторов.

К началу XVIII в. центр музыкального искусства переместился из Флоренции в Неаполь, где сложились традиции неаполитанской оперной школы. Особенности этой школы – повышенное внимание к пению, главенствующая роль музыки. Именно в Неаполе был создан вокальный стиль бельканто (bel canto). Бельканто славится необычайной красотой звучания, мелодичностью и техническим совершенством. В высоком регистре пение отличали лёгкость и прозрачность тембра, в низком – бархатная мягкость и густота. Исполнитель должен был уметь воспроизводить множество оттенков тембра голоса, а также виртуозно передавать многочисленные, накладывающиеся на основную мелодию быстрые последовательности звуков колоратуры. Особое требование составляла ровность звучания голоса, в медленных мелодиях не должно быть слышно дыхания.

Характер неаполитанской оперной школы определился при Алессандро Скарлатти. Арии и дуэты приобрели выразительность и стали законченными музыкальными номерами. Установились типы и формы арий, их функции, принципы соотношения вокальной партии и оркестра. Важно отметить четкое разделение оперного речитатива на два вида – речитатив-сecco (речитатив с аккомпанементом одного клавесина) и речитатив-accompagnato (речитатив с поддержкой всего оркестра). В недрах итальянской оперы-seria родился новый жанр оперы – опера-buffa. Мелодия и вокальное начало в музыке получили главенствующее значение. Будучи частью веселых вставных номеров – интермеццо, – опера-buffa стала очень популярна и любима публикой благодаря доступности сюжетов (бытовая тематика), народно-национальной основе музыки и жизненной правдивости характеров действующих лиц. Джованни Батиста Перголези сочинил первую оперу-buffa. Доменико Чимароза, Никкола Пиччини продолжили и развили этот жанр.

В XVIII в. произошло упрощение аккомпанемента – фигурный бас появляется все реже и реже, на смену ему приходят упрощенные разложенные аккорды и ломаные арпеджио («альбертиевы басы»). Инструментальная музыка этого периода бурно развивалась. Струн-

ные инструменты усовершенствовались, около 1700 г. виолончель превратилась в солирующий инструмент. Джузеппе Тартини, Джузеппе Виотти, Луиджи Боккерини писали пьесы акробатической трудности для струнных инструментов. В XVIII в. итальянская опера «покорила» Европу, и разного рода «творческие обмены» между музыкантами были популярны. Многие немецкие композиторы приезжали учиться в Италию, итальянцы, в свою очередь, многие годы служили при дворцах королей и вельмож. Вспомним, к примеру, Антонио Сальери, прожившего в Вене большую часть жизни.

В Германии оперный жанр достиг кульминации своего развития в творчестве К. В. Глюка и В. А. Моцарта. Германская опера, вобравшая в себя традиции итальянской оперы, выступила в новом жанре – зингшпиль, в котором нет речитатива-сессо, а звучит простая разговорная речь. Пример классического зингшпиля – «Похищение из сераля» Моцарта.

В жанре оперы-*seria* произошли большие перемены. Они связаны с творчеством Кристофа Виллибальда Глюка (1714 – 1787 гг.) – великого реформатора оперной сцены. Он противодействовал легковесности и мелкотемью итальянской оперы, наполняя содержание оперы благородством и величием. Его принципы повлияли и на творчество Моцарта, Вебера, Вагнера.

Большой вклад в развитие и усовершенствование нового направления – галантного стиля – в Германии внесли сыновья Баха. Ванда Ландовска пишет: «Чтобы лучше понять творения Шумана, Брамса и Вебера, надо сначала познакомиться с музыкой их предшественников, посеявших семена их вдохновения, то есть с произведениями Вильгельма Фридемана и Карла Филиппа Эмануэля Бахов – основателей великой немецкой школы и предшественников по прямой линии Бетховена». И продолжает далее: «Каждый из них наделен собственной определенной индивидуальностью и самобытным талантом. Щедрость гения Иоганна Себастиана Баха передалась, излилась на его сыновей» [23, с. 295].

В жанре немецкой песни *Lied* вплоть до периода творчества Моцарта не происходило каких-либо изменений. Большинство из тех песен забыты сегодня. Многие композиторы писали песни на стихи Гёте, Шиллера, но их музыка была вторична по отношению к слову. Аккомпанементы в этих сочинениях скудны и формальны. Однако

песни австрийского композитора Иоганна Фредерика Рейхардта (1752 – 1806) интересны. Он написал музыку ко многим поэмам Гете. Аккомпанементы в его сочинениях имеют богатую фактуру, интересные фортепианные интерлюдии оживили его песни. Излюбленным приемом Рейхардта было цитирование народных мелодий. Его любовь к фольклору базировалась на любви к немецкой поэзии, воспевающей народные истоки. Музыка Рейхардта оказала влияние на ранний период творчества Шуберта.

Классический венский период истории музыки называют золотым веком музыки. Несмотря на это, в области вокального аккомпанемента не происходило существенных изменений. Такие представители венской школы, как Гайдн, Моцарт, Бетховен обращались к жанру песни, но их достижения в области аккомпанемента гораздо меньше, чем их фортепианные партии в их же камерных произведениях, где фортепиано выступает полноценным партнёром другого инструмента.

Музыкальное сопровождение традиционных песен того времени обычно не изменялось от одного куплета к другому. Как правило, музыка всегда шла вслед за поэзией и никогда не «побеждала» ее, не отвечала эмоциональным изменениям текста. Песенное творчество Моцарта в этом плане не является исключением. Характерная особенность его песен – небольшой объём звука: в этом заключается их особая музыкальная утонченность и красота. Форма песен, как правило, куплетная, но уже в песне «Фиалка» он рассматривает содержание каждой строфы отдельно и «ломает» куплетную форму; Моцарт вводит короткое вступление и речитатив, создающие определённое настроение с самого начала сочинения. В песне «Путешествие» впервые появляется длинная прелюдия и постлюдия. В некоторых песнях Моцарта ощущается «предчувствие» Шуберта, например в песне «Сумерки».

Исполнение фортепианной партии при Моцарте становится подчеркнуто певучим, «легатным». Современные пианисты должны учиться точности воспроизведения звуковой эстетики моцартовского времени. Специфика моцартовского туше в четко очерченном, определенном звуке и певучести инструмента. Стремление передать всю выразительность *bel canto* – необходимое качество исполнения музы-

ки Моцарта. Мелодика Моцарта имеет прообраз в реально поющей мелодии – оперной арии, песне.

Людвиг ван Бетховен весьма традиционен в камерно-вокальном творчестве в целом. Наибольший интерес представляют два его цикла: «Духовные песни» и «К далекой возлюбленной». В первом цикле в партии фортепиано подчёркивается благородство поэзии. Во втором он открывает новую манеру психологического аккомпанемента, обращающего внимание на внутреннее раздумье героя. Эту манеру, этот путь продолжил и усовершенствовал Роберт Шуман в своих вокальных циклах. Партия фортепиано этого цикла очень оригинальна тем, что периодически мелодия вокальной партии переходит к фортепиано, в то время как голос остается на втором плане.

Для исполнителей интересны бетховенские транскрипции ирландских и шотландских песен для голоса, фортепиано и скрипки (или виолончели).

Великолепные образцы камерной музыки создали в своих инструментальных сонатах Гайдн, Моцарт и Бетховен. Пианист становится равноценным партнером скрипачу или виолончелисту. Кроме этого композиторы писали множество специальных концертных пьес для различных инструментов в сопровождении фортепиано: вариации, менуэты и другие малые формы. Все композиторы данной эпохи отдали дань танцевальной музыке, которая была очень популярна и востребована.

Во Франции большой вклад в развитие инструментальной музыки внес Джуованни Виотти. Он не только создал школу виртуозов, методика которой обогатила педагогику, написал великолепные концерты и пьесы. Среди его учеников талантливые композиторы Шарль Берио, Жак Роде, Рудольф Крейцер, Жан Шарль Данкло.

Классические темпы

Одна из особенностей обозначения темпов того времени – присоединение прилагательного, указывающего настроение исполняемой музыки, рядом с основным обозначением темпа. Это своего рода программная установка – дополнительное объяснение настроения пьесы добавляется к основному указанию темпа. Мы можем найти в работах

Гайдна и Моцарта все виды эмоций, обозначенных рядом с основным темпом. А у Моцарта часто встречается германский эквивалент итальянских музыкальных терминов. Например, «Scherzhaft» (scherzando), «Massig, gehend» (moderato, andante), «Traurig, doch gelassen» (печально). Учитывать эти указания необходимо для определения темпа пьесы в целом, а также они дают ключ к интерпретации всего произведения.

В классической музыке важную роль играют ускорения – *accelerandi* и замедления – *ritardandi*. «Каждый темп – быстрый или медленный, – отмечал Леопольд Моцарт в своем труде «Школа игры на скрипке» («Grundliche Violinschule»), – имеет оттенки. Классические темпы относительны» [50, с. 114, 117]. Выбирая верный темп, следует помнить, что быстрый, так же как и медленный, темп имеет пределы. Темп музыкального произведения должен быть основан на скорости, позволяющей легко и ясно исполнять самые короткие длительности, имеющиеся в данной пьесе. Сам Моцарт предпочитал быстроте темпов ясность и чистоту. Он говорил: «Играть медленно гораздо труднее, чем быстро». *Allegro* и *andante* становятся умеренно быстрым и медленным темпами.

На выбор правильного темпа стала влиять также география места – классическое *Andante* в Берлине медленнее, чем в Италии или в Вене. Современник Моцарта, поэт и музыковед Кристиан Фридрих Даниэль Шубарт, писал в 1806 г. об отличиях в музыкальных исполнительских стилях разных городов. Так, например, в Неаполе преобладает роскошный, великолепный стиль выступлений, в Берлине ценят аккуратность, точность, в Дрездене – грациозность, а в Вене – трагикомический стиль [Там же, с. 119].

И еще несколько слов о различиях темпов классического периода. Мелодия Моцарта имеет ярко выраженный вокальный характер, поэтому моцартовское *Adagio* не должно быть очень медленным. Два других темпа, *Andantino* и *Larghetto*, также имеют отличие от итальянской традиции. В итальянской школе *Larghetto* обычно быстрее *Largo*. *Andantino* медленнее, чем *Andante*. Венская школа ставит *Andantino* между *Andante* и *Allegretto*. Концертмейстер, встречая *Andantino*, должен решить, что из двух вариантов выбрать, опираясь на указание характера и настроения произведения, следующего за основным указанием темпа.

Курт Адлер, взяв в центр шкалы темповых указаний классических композиторов темп *moderato*, устанавливает свою таблицу темпов:

Grave
Largo
Larghetto
Adagio
Lento
Andante
Andantino
Moderato
Allegretto
Allegro ma non troppo
Allegro
Molto allegro
Allegro assai
Vivace
Molto vivace
Presto
Prestissimo [50, с. 119].

Мастера классического периода не только по-новому указывали темповые обозначения, но также использовали традиционные темпы, например *Alla breve*. Обозначение старого времени *Alla breve* сохраняется в классическом периоде, но без дополнительного указания скорости темпа. Основное значение знака только то, что акцент должен быть только на первую и третью доли такта. Встречая *Alla breve* в музыке классических мастеров, надо помнить всегда, что это не указание темпа, а ключ к фразировке – два акцента в такте в темпе *Allegro*, *Allegretto*, *Andante* и четыре акцента в такте, если темп *Adagio*. Когда встречается темп *Adagio assai*, акцентироваться должна только главная доля такта.

Изобретение метронома Иоганном Мельцелем стало выдающимся достижением. Инженер и музыкант Мельцель был другом Бетховена. Появление этого прибора композитор встретил с большим энтузиазмом. Вместе со своим учителем Антонио Сальери Бетховен написал ряд статей в музыкальные журналы с самыми хвалебными отзывами и гордостью за новое изобретение. Сальери установил обо-

значения темпов по метроному в некоторых произведениях Глюка и Гайдна, а с 1817 г. Бетховен начал указывать обозначения метронома в своих собственных работах. Он был большим энтузиастом метронома и все же в конце концов чистая механическая ясность разочаровала композитора. Известен факт, что он устанавливал обозначения по метроному в Девятой симфонии дважды, и оба варианта отличались друг от друга. Он писал в письме к издателю «Schott und Sohne» в 1826 г., что темп надо чувствовать, а указания метронома воспринимать только для двух первых тактов [50, с. 121].

Ванда Ландовска писала: «Между двумя ударами метронома зияет пустота. Между двумя ударами человеческого сердца заключен целый мир. Единство темпа относительно. По ходу развития и вместе с нарастающим воодушевлением темп разгорается и слегка колеблется» [23, с. 368].

Интересный случай из жизни приводит Курт Адлер. Однажды он играл пьесу Рихарда Штрауса «Интермеццо» перед самим автором. Штраус спросил: «Почему Вы играете так быстро?» Адлер ответил, что он играет точно следуя указанному самим Штраусом темпу. На что композитор ответил: «Посмотрите, указание метронома стоит только над первым тактом!» [50, с. 122]. Адлер пишет о том, что он никогда не забудет эти слова и критику Штрауса, которая была весьма полезна и ценна для его музыкального развития в целом.

Движение музыки никогда не бывает метрономически ровным; ему всегда присуща та или иная мера свободы, агогика и живая нюансировка. Здесь уместно вспомнить мнение Гегеля о том, что «в природе не существует ... абстрактного тождества (в движении)», что все в ней «то ускоряет, то замедляет свой бег...» [11, с. 302]. Гегелевская концепция распространяется и на музыкальное искусство.

В. А. Моцарт указывал на необходимость *rubato* при исполнении его произведений. Ученик Бетховена А. Шиндлер рассказывал, что все, что он когда-либо слышал в исполнении Бетховена, было, как правило, совершенно свободно от «косности темпа», это было настоящее *rubato*, вытекающее из содержания музыки.

Возвращаясь к темпам Бетховена, нужно отметить, что он их указывал детально, добавляя размеры метронома. В его палитре разнообразие оттенков темпа, начиная от *Prestissimo*, *Presto con fuoco*, *Presto* и далее – *Agitato*, *Presto vivacissamente*, *Assai vivace*, *Vivace*,

Vivace ma non troppo и множество других видов Allegro. Самое быстрое Allegro vivace и Allegro molto. Затем идут Allegro assai, Allegro con brio, Allegro, Allegro ma non troppo, Allegro moderato. Современники Бетховена отмечали, что его игра была очень быстрой. Бетховен также использует нотацию Alla breve. Но, встретив Allegro vivace alla breve, надо понимать, что Allegro – это указание темпа, а Vivace означает внутреннее движение. А само по себе появление размера Alla breve означает то, что в такте должно быть два акцента.

Для того чтобы правильно понять и определить темп Бетховена, надо учитывать все составляющие его темповых указаний – итальянские или германские термины, указания выразительности характера произведения, размер, указание метронома и кроме всего этого учитывать настроение всей пьесы.

Форма, в которой написана пьеса, также имеет огромное значение и указывает на темп. Сонатное аллегро обычно не такое быстрое, как Allegro третьей части. Бетховенские менуэты редко бывают классического (моцартовского) типа. Он развил форму скерцо, унаследованную от гайдновского менуэта. Лишь в своих поздних сочинениях Бетховен стал называть их скерцо. Но темпы скерцо решительнее и быстрее, чем менуэт.

Другая группа встречающихся темпов – Allegretto Agitato, Allegretto, Allegretto ma non troppo, Poco allegretto. Последний темп стоит на границе между Allegretto и Andante. То же самое можно сказать о таких темпах, как Andante piuttosto allegretto, Andante scherzoso, Più allegretto и Andante quasi allegretto. Сам Бетховен указывал в письме к своему редактору Томпсону в Эдинбург [50, с. 124], что его Andantino иногда может быть быстрее, а иногда медленнее чем Andante. В песне «Любимой» («An die Geliebte») он ставит указание Andantino poco agitato, которое становится быстрее, чем Andante. Категория Andante имеет много различных оттенков: Andante con moto, Andante ma non troppo, Andante, Andante Cantabile, Andante espressivo, Andante sostenuto.

Темп Lento или Lento assai находится между медленным Andante и Adagio. Larghetto быстрее чем Adagio, почти как медленное Andante. Наконец, шкала Adagio: Adagio un poco mosso, Adagio ma non troppo, Adagio, Adagio cantabile, Adagio sostenuto. Largo медленнее, чем Adagio. Мы находим такие оттенки – Largo con espressione, Largo e

mesto, Largo, Largo assai. И заканчивается шкала самым медленным темпом – Grave.

Концертмейстер не всегда встречает все указанные темпы в песнях, скрипичных концертах, в мессах и небольших хоралах, но изучать музыку Бетховена необходимо комплексно, чтобы правильно понимать и усвоить его стиль, чтобы достичь профессионализма и мастерства.

Ритм

Как подчеркивал великий А. Г. Рубинштейн, ритм в музыке – это пульсация, свидетельствующая о жизни. Чёткая ритмическая основа – характерная черта музыки классического периода. Метро – ритмическая организация в произведениях композиторов-классиков придаёт музыке ясность, активный, жизнеутверждающий характер. Произведения Гайдна, Моцарта и Бетховена должны играть очень ритмично. Их танцевальные ритмы насыщены акцентами, пунктирными ритмами. Смелым новатором в области ритма был Бетховен. Он часто использовал полиритмию (квартоль либо квинтоль на триоль, что вызывает у пианистов трудности при исполнении подобных полиритмических сочетаний), синкопированный ритм, переменные размеры. Вспомним его знаменитый «мотив судьбы» – кто ещё мог создать всё симфоническое построение из одного мотива? Концертмейстер должен обладать абсолютным чувством ритма, исполняя музыку Бетховена, очень важно не только быть ритмичным, но и чувствовать, и подчеркивать акценты.

Ощущение ритмической пульсации и сильных долей такта – важнейшее условие интерпретации музыки классического периода. Ритм скрепляет воедино отдельные разделы произведения. Особенно важно это в затактовых построениях и при синкопах, потому что без ощущения постоянных центров тяготения мотивов к сильной доле в этих случаях происходит как бы смещение тактовой черты и смысл музыки совершенно искажается. О пульсе музыки, его художественной функции, органической связи с общим эмоционально-выразительным тонусом темпо-ритма говорят многие мастера. «Ощутить живое дыхание музыки, ее пульс – это значит постигнуть самое сокровенное в содержании музыки, учил Г. Г. Нейгауз, – все оживает только с по-

стижением пульса музыки» [32, с. 42]. «Почувствовать пульс в музыке – это главное», считал Л. Н. Оборин [44, с. 96]. То же утверждал К. Н. Игумнов, советовавший вести творческую работу от определения основной единицы движения (пульса), пронизывающей собою все исполняемое произведение.

Динамика

Такие динамические оттенки, как *crescendo*, *diminuendo*, становятся любимыми у классических композиторов. Филипп Эммануил Бах в своих сочинениях для харпсихорда использовал постепенную динамику *crescendo-diminuendo*. Конструкция этого инструмента позволяла менять динамику постепенно. Но высшей точки исполнения этот стиль достиг в так называемой мангеймской манере исполнения. Мангеймская школа – название, которое получила группа музыкантов-инструменталистов и композиторов, лидером которых был чешский композитор Иоганн Стамиц. Под его руководством в середине XVIII в. в городе Мангейм был создан знаменитый оркестр при дворе курфюрста Карла Теодора. Мангеймский оркестр был одним из лучших в Германии, получив название «Капеллы генералов», отличался непревзойденной сыгранностью и выразительностью исполнения. Музыканты Мангеймской школы сформировали новый стиль оркестровой игры, главными чертами которого были длительные динамические нарастания и спады звучности, яркие контрасты, глубокая эмоциональность и нежная чувствительность певучих мелодий. Основная особенность состояла в том, что *crescendo-diminuendo* исполнялись всеми группами инструментов (а не посредством добавления или убирания отдельных групп инструментов). Благодаря этому приему исполняемое всем оркестром, например *pianissimo*, звучит намного красочнее, чем в ином случае.

Характерная особенность мангеймского стиля заключалась в точности игры оркестрантов, в мастерстве создавать неожиданные и выразительные динамические изменения. Это блестящие, виртуозно сыгранные пассажи отдельных групп инструментов и, наконец, знаменитое мангеймское *crescendo*, заключающееся в нарастании звука от *pp* до *ff*, переходящее в финале к взрывному и звучному *tutti*. Композиторы с большим удовольствием использовали в своих работах

динамический разбег от *pp* до *ff* в *tutti* всего оркестра. Моцарт слушал в своей жизни этот оркестр несколько раз и изучал новую манеру образования динамики. Например, в увертюре к опере «Свадьба Фигаро», когда оркестр начинает игру на пианиссимо и приходит к ликующему фортиссимо, Моцарт использует этот прием.

Гайдн пользовался подобными эффектами нерешительно и в его работах преобладает архитектурная динамика, показывающая контрастное звучание различных групп инструментов оркестра, например духовых и струнных.

Динамика выражала различные эмоции. Так, например, счастье, ликование связывались с *forte*, грусть, страх, ночь, нежность передавались *piano*. Более сильные, глубокие эмоции выражались контрастной динамикой *ff*, *pp*. Это зависело от того, какого рода была эмоция: внешняя или внутренняя. Во времена Гайдна и Моцарта динамическая шкала оттенков проходила путь от *pp*, *p*, *mp* к *mf*, *f*, *ff*. Позднее добавили *fff*, *ppp* – такие указания можно встретить в поздних операх Верди. Другие динамические оттенки, появившиеся в это время: *morendo* – замирая, *sussurando* – нашептывая, *smorzando* – уменьшая звук, *rinforzando* – укрепить, добавить звук и др. Ганс фон Бюлов говорил: «*Crescendo* – значит – тише, *diminuendo* – наоборот, громче». И это верно. Для того чтобы получить хорошее *forte*, надо начинать игру с тихого звучания, а *diminuendo* получится эффектнее, если исполнение начнется громким звуком.

Гайдн, Моцарт и Бетховен не всегда ставили динамические обозначения для каждой партии. В моцартовских операх в вокальной партии они обозначены не всегда. Разучивая оперные арии, надо внимательно смотреть на оркестровую партию. Если в оркестре неожиданное *piano*, голос должен исполнять это в точности так же. Очень часто в партии фортепиано встречаются такие случаи: после динамической атаки *forte* все звуки уходят на неожиданное *piano* – так называемые *subito forte* и *subito piano*. В таких случаях имеет значение размер ноты, под или над которой установлен знак. Чем короче нота, тем внезапнее должен быть контраст. Подобный эффект контраста – ключ к фразировке. Концертмейстер должен внимательно следить за тем, какая длительность у ноты, имеющей знак смены динамики, и в том случае, если нота попадает на затакт или является синкопой.

Часто встречаются акценты, требующие подчеркивания важной ноты или аккорда, – sf, sfz, fz, ffz, sffz. Все эти акценты имеют родственный характер. Динамика каждого из таких акцентов зависит от динамического характера целой фразы. Так, если фраза идет на piano, то акцент не должен быть громче mp, а если на pianissimo, то не громче mezzo piano. Это важно помнить, работая над произведениями Гайдна и Моцарта, где акцент не всегда динамический, но больше мелодический. Иногда такой мелодический акцент изображается знаком sfr (редко встречающийся знак, о котором также упоминает К. Адлер в своей книге [50, с. 134]) и он должен исполняться только в инструментальной или вокальной партии, но не фортепиано. Это важное правило для музыки Моцарта и Гайдна. Вообще все sfz у этих композиторов не должны носить грубый характер – это лишь частичное продление ноты или аккорда. Зато у Бетховена акценты должны быть резкими, с оттенком безрассудства и страстности.

Динамическая палитра Бетховена многоцветна. Сам он требовал от исполнителей его произведений форсированных, крепких и волевых ритмических акцентов. Мелодические акценты должны подтверждать характер ситуации. Он всегда акцентирует разрешающиеся секунды, даже в певучих частях Cantabile. При исполнении произведений Бетховена динамическая яркость абсолютно необходима, она делает музыку Бетховена живой и характерной. Бетховен был против всех «миниатюрных живописаний» в исполнении и требовал полноценной экспрессии везде. Яркость динамики – абсолютная необходимость исполнения музыки Бетховена.

Фразировка и артикуляция

Во фразировке классических мастеров более подчеркнут разделяющий компонент, указывающий смену дыхания, если это вокальная музыка, или смену смычка в инструментальной. Объединяющие или смысловые лиги редко встречаются у Моцарта, Гайдна и Бетховена. В вокальной литературе, насыщенной колоратурами и мелизмами, Моцарт и Бетховен любили длинные фразы. Певцы того времени

имели бесподобное дыхание. Большинство современных певцов с большим трудом справляются с этими длинными фразами. Поэтому концертмейстер должен объяснить и помочь певцу найти и обозначить в тексте места дополнительного дыхания.

В объяснении классической фразировки необходимо отталкиваться от фразировки струнной музыки, т. е. от фразировки смычка. Поэтому в музыке применяются короткие лиги. Например, концерт Бетховена для скрипки (Пр. № 27).

(Пр. № 27) Бетховен. Концерт для скрипки



Здесь лиги обозначают те места, где скрипач должен менять смычок. Но смена смычка не должна быть заметной, так как сама фраза длится четыре такта, с «легким дыханием» между вторым и третьим тактами.

Решающий шаг в обозначении артикуляции был сделан барочными композиторами, отменившими цифрованный бас. Композиторы классического периода стали яснее выражать свои задачи и цели для широких групп исполнителей. Они писали свои произведения не только для исполнения в больших концертных залах, но и для своих друзей-любителей, поэтому должны были делать фразировку более тщательно, детально. Артикуляция классического периода более разнообразна и усложнена по сравнению с мастерами барокко. Мы встречаем такие штрихи, как *legato*, *staccato*, точки, клинообразные знаки, *portato*. Моцарт устанавливал артикуляционные обозначения для придания особых оттенков настроения и использовал все эти знаки очень разнообразно. Из всех композиторов-классиков Моцарт наиболее детально отображал свои штрихи.

Считается, что драматический актер должен проговаривать свои слова четко, с правильной интонацией, в противном случае набор

слов будет бессмысленным. Для того чтобы понять ораторские обычаи того времени и особенности произношения, которое тогда использовалось, следовало бы изучить базовый учебник Даниэля Готлоба Тюрка (1750 – 1813) «Klavierschule» («Школа игры на фортепиано»), опубликованный в 1789 г., где детально описывается исполнение музыки этого периода, объясняется смысл обозначений, произношение фраз. Также очень важно понимание интонаций в мелодической линии. Глубокое проникновение в содержание музыки – основное условие хорошего, правильного исполнения.

Артикуляция у Бетховена служит выражению внутреннего чувства. Его *staccato* более ударно, чем у Моцарта. Очень важна разница в звучании между *staccato* с точками и клинообразное *staccato*. У первого более легкий и изящный характер, у второго – характер напористый и волевой.

Влияние особенностей вокальной и инструментальной (струнной) музыки на характер фразировки проявился в более ясном обозначении дыхания, смены смычка. Такие компоненты фразировки, как, например объединяющие лиги, – очень редки. Если композитор хочет подчеркнуть что-либо необычное, он обозначает это место специально.

В вокальных партиях встречается длинная фразировка, рассчитанная на очень широкое дыхание. Например, ария Донны Эльвиры из оперы Моцарта «Дон Жуан». Это объясняется хорошей вокальной подготовкой певцов того времени. В настоящее время концертмейстер должен проставлять дополнительное дыхание. Длинные колоратуры, насыщенные мелизмами, невозможный подвиг для исполнителей сегодня. Классики применяют фразировочные лиги, скорее относящиеся к артикуляции, чем к фразировке. Артикуляционные обозначения разнообразны и сложны: это различные соединения *legato* и *staccato*. Моцарт подходил к артикуляции как к цвету и варьировал по возможности. У Бетховена артикуляционные обозначения полностью служат выражению внутренних чувств. Его *staccato* более острое, чем у Моцарта.

Украшения

Как уже отмечалось ранее, Ф. Э. Бах, представитель предклассического периода, объяснил правила орнаментики, характерные для его времени в труде «Versuch uber die wahre Art das Klavier zu spielen». Отец В. А. Моцарта Л. Моцарт объяснил и показал различные виды украшений в своей книге «Grundliche Violineschule» («Школа игры на скрипке»), которая явилась своего рода продолжением книги Ф. Э. Баха. Существует много трудов известных музыкантов того времени, рассматривающих данный вопрос. Среди них труды М. Клементи, И. Н. Гуммеля, Ж. Б. Крамера.

При исполнении апподжиатур в произведениях композиторов-классиков следует соблюдать правило сохранения одной трети длительности основной ноты. Вспомним, что ранее в работах И. И. Кванца, Ф. Э. Баха, Л. Моцарта и Д. Г. Тюрка применялось правило сохранения (переноса) длительности главной ноты на две трети длительности.

Апподжиатура перед нотой с точкой также получает длительность одной трети основной ноты (вместо двух третей – правила более раннего периода) (Пр. № 28, 29).

(Пр. № 28) Клементи (А). Два варианта исполнения апподжиатуры (В, С) перед нотой с точкой



(Пр. № 29 А, В) Моцарт. «Die Zauberflotte», мелодия у скрипки (А) и тот же мотив в вокальной партии (В)

А

В

Wel - che Freu - de ist wohl grös - ser

Когда встречаются подобные случаи в вокальной партии, следует ориентироваться на исполнение этой мелодии в партии оркестра.

В произведениях Гайдна, Моцарта, Бетховена часто встречаются неперечеркнутые ноты – длинная апподжиатура, которую нужно играть ровными шестнадцатыми нотами. Моцарт любил совмещать в своих работах два вида апподжиатуры: короткую и длинную. В вокальной партии такого рода украшения встречаются редко и их надо исполнять с учётом последующих пауз. Это должно звучать ближе к лёгкому portamento (Пр. № 30).

(Пр. № 30) Моцарт. Ария Памины «Ach, ich fühl's»
из оперы «Волшебная флейта»



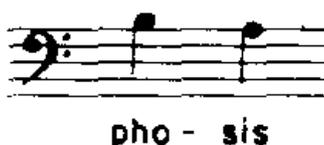
У композиторов-классиков апподжиатуры встречаются в основном в речитативах. Гайдн отменяет нотацию длинной апподжиатуры в ансамблях (Пр. № 31).

(Пр. № 31) Гайдновский вариант исполнения апподжиатуры

A



B



Другие классические мастера использовали такой же вид апподжиатуры. Вот пример из Моцарта (Пр. № 32, 33).

(Пр. № 32, 33) Моцарт. Пример апподжиатуры
из оперы «Свадьба Фигаро»



Моцарт использует правило исполнения четырех шестнадцатых. В вокальной партии апподжиатура появляется редко. Известный пример – ария Сюзанны из оперы «Свадьба Фигаро» (Пр. № 34, 35).

(Пр. № 34, 35) Моцарт. «Свадьба Фигаро». Исполнение апподжиатуры

34



35



В первом случае апподжиатура должна исполняться как две шестнадцатых ноты. В конце апподжиатура получает три доли и должна звучать на четвертую долю такта.

В песнях Моцарта применима теория одной трети переноса длительности основной ноты: короткая апподжиатура исполняется так, как если бы она должна была быть длинной (Пр. № 36).

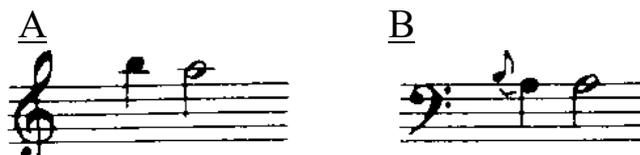
(Пр. № 36) Моцарт. «Фиалка»



Бетховен использовал все виды апподжиатур. Очень часто ключ к разгадке исполнения украшения в вокальной партии указан в партии фортепиано. Апподжиатура у Бетховена должна исполняться с коротким акцентом на первой ноте. В его музыке также поддерживается теория переноса одной трети длительности основной ноты для апподжиатуры, находящейся перед нотой с точкой. Всегда апподжиатура должна исполняться в соответствии с аккомпанементом. Очень часто в партии фортепиано или оркестра находится подсказка для верного исполнения вокальной линии.

Многочисленные апподжиатуры в произведениях Вебера должны исполняться в стиле Шуберта – об этом будет сказано в отдельной главе. Это значит, что апподжиатура берет на себя полную длительность основной ноты (Пр. № 37).

(Пр. № 37) Вебер. «Волшебный стрелок». Вариант веберовской апподжиатуры: А – в партии оркестра, В – в вокальной линии



У Вебера также встречаются короткие апподжиатуры. Как правило, они исполняются как традиционно длинные (Пр. № 38).

(Пр. № 38) Вариант исполнения нисходящей апподжиатуры. Вебер. «Эврианта»



Вебер последний из великих композиторов, выписывавший последовательно апподжиатуры. Начиная с Мендельсона и Берлиоза, апподжиатура начинает постепенно исчезать из музыкальной партитуры. Хотя Верди иногда использовал апподжиатуру, вспомним, к примеру «Аиду».

Апподжиатура в оперных речитативах

В операх-buffa Россини, Доницетти и Беллини правила исполнения речитативов-сессо очень свободные. В опере-seria они должны исполняться только там, где чувство вкуса и артистизма действительно требуют их присутствия. Верди почти не использует апподжиатуры в операх. В редких случаях он сам указывает и выписывает украшение. Трели исполняются с верхней ноты. Морденты надо играть или петь перед сильной долей, в случаях медленного темпа – начинать с сильной доли. Существуют два вида мордентов – перечеркнутый и не перечеркнутый. Для нисходящего движения использовался неперечеркнутый вид, для восходящего – перечеркнутый (Пр. № 39, 40).

(Пр. № 39, 40) Два вида мордентов



Моцарт не использовал знак мордента – он выписывал их сам. Обороты в произведениях Гайдна, Моцарта исполняются в соответствии с правилами, общими для всех композиторов классического периода. Гайдн очень внимательно относился к оборотам, просил исполнять их, начиная с верхней ноты, и после того, как прозвучала основная нота. Во фразах, где встречается нота с точкой, оборот принимает триольный характер (Пр. № 41, 42, 43, 44).

(Пр. № 41) Пример исполнения гайдновского оборота в пунктирном ритме



(Пр. № 42) Пример исполнения моцартовского оборота в пунктирном ритме



(Пр. № 43) Бетховен. «Аделаида». Оригинал и два варианта исполнения



(Пр. № 44) Бетховен. Романс для скрипки с оркестром соль-мажор.
Как написано и как нужно исполнять



Украшения должны исполняться легко, не отяжеляя мелодическую линию, ощущая тяготение к сильной доле такта. Следует обратить внимание на то, что группетто выписаны на слабых долях такта; тем самым они как бы способствуют более энергичному устремлению мелодических нот к сильным долям.

Вопросы и задания

1. Выделите три основных момента в истории музыки конца XVIII и XIX в., повлиявших на развитие аккомпанемента.
2. Объясните различие между речитативом-сессо и речитативом-ассоmpragnato. Какой вид аккомпанемента появляется в XVIII в.?
3. Расскажите об особенностях темпа, ритма, фразировки и артикуляции в произведениях композиторов-классиков.
4. Что вы можете рассказать о динамике в произведениях Гайдна, Моцарта и Бетховена?
5. Выберите и разучите три разнохарактерные песни Моцарта: сначала проиграйте в три строчки, затем – бас и вокальная мелодия и дальше только аккомпанемент.
6. Разучите три арии с речитативами из любой оперы Моцарта и объясните, какие трудности возникают в работе над аккомпанементом.
7. Разучите несколько инструментальных аккомпанементов Гайдна, Моцарта, Бетховена, Берио, оркестровую партию к любому концерту или пьесе для скрипки, виолончели, альты или духового инструмента. Постарайтесь передать в своей игре тембральную палитру оркестра. Расскажите об основных этапах своей работы.

Глава 5

ШУБЕРТ И РОМАНТИЧЕСКИЙ ПЕРИОД

В одинаковой степени мы могли бы назвать Шуберта классиком, как Бетховена – романтиком. Творчество этих двух композиторов раздвигают рамки стилей, которыми их ограничивают теоретики.

«История концертмейстерского искусства могла бы успешно завершиться творчеством Шуберта – всё, что было после него, лишь логическое продолжение его линии», – писал К. Адлер [50, с. 16]. Гений Шуберта вознес немецкие песни на недостигаемые высоты. Композитор достиг глубины чувства, которую не удалось превзойти ни одному из его последователей в этом жанре. Шуберт развил и поднял фортепианного аккомпаниатора с второстепенного плана сопровождения до уровня полноправного партнера, играющего ведущую роль в раскрытии психологических аспектов личности героя. Нет такой человеческой эмоции, которая бы не была выражена в его песнях. Шуберт установил высокие пианистические стандарты. Песни Шуберта требуют большого размышления и пристального внимания. Такие произведения, как «Лесной царь», «Весенние грёзы», очень трудны как технически, так и в интерпретации. «В каждом вокальном произведении Шуберта партия фортепиано выражает сущность рассказа. Так, в “Дожде слез” перемежаются фразы, то взлетающие с надеждой вверх – с небольшим *crescendo*, то с отчаянием падающие вниз – с соответствующим *diminuendo*. “Любит ли она меня или нет?” – вот вопрос, который юноша в недоумении задает себе. Ответ дан в постлюдии фортепианной партии, где замирающие звуки в отчаянии медленно тают в миноре.

Во вступлении песни “Любопытство” в партии фортепиано органично и тонко передается вопросительная интонация. В четырехтактной прелюдии к песне “Весенний сон” из цикла “Зимний путь” Шуберт очень мягко и деликатно показывает наступление весны» [28, с. 169]. Как не раз утверждает Дж. Мур в своих книгах, репутация аккомпаниатора строится на исполнении песен Шуберта – они требуют большого размышления и пристального внимания. [Там же, с. 83].

Как уже было сказано, творчество Шуберта в области вокальной музыки повлияло на развитие возможностей фортепианного аккомпанемента. По этому пути последовал Шуман, чьи фортепианные пре-

людии и постлюдии вызывают большую трудность у пианистов. Идеи Шуберта поддержали и развили в своем творчестве Ф. Мендельсон, Ф. Лист, Г. Вольф, Г. Малер, Р. Штраус, А. Берг, а также французские и русские композиторы.

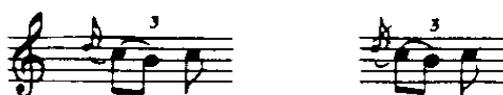
XIX в. – время расцвета оперного и камерно-инструментального искусства Италии, Франции, России, скандинавских стран, Америки. Выдающиеся композиторы продолжили традиции мастеров и обогатили музыку новым содержанием.

Исполнение апподжиатур в песнях Шуберта

Знание и умение исполнять песни Шуберта – необходимое требование к концертмейстеру-профессионалу. Поэтому исполнение апподжиатур, встречающихся в песнях композитора, должно изучаться с большим вниманием и терпением.

У него можно встретить длинные и короткие апподжиатуры, исполнять которые надо в традиции XVIII в. Это значит, что длиться апподжиатура должна дольше, чем записано в нотном тексте, даже если это шестнадцатые ноты. Перечеркнутые ноты, таким образом, исполняются как длинные. Но существует исключение из правила в том случае, если короткая апподжиатура находится в группе из триолей. Тогда она должна исполняться как легкий форшлаг (Пр. № 45).

(Пр. № 45) Шуберт. «Утренний привет».
Как написано в оригинале и как надо исполнять



Если апподжиатура установлена сверху или снизу, перед двумя нотами одинаковой высоты, вторая из которых на слабой доле, то на первую ноту переходит полная длительность основной ноты. Таким образом, Шуберт продолжает принцип Ф. Э. Баха о перемещении длительности на первую ноту. Песня «Утренний сон» – сначала, во вступлении у фортепиано звучит мелодия, которая повторяется у певца. А в вокальной партии мы видим апподжиатуру (Пр. № 46, 47).

(Пр. № 46) Шуберт. «Утренний сон». Фортепианное вступление



(Пр. № 47) Шуберт. «Утренний сон». Вокальная мелодия



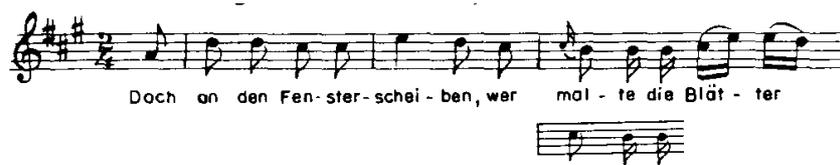
Это же правило применимо к тем случаям, когда первая из двух нот – нота с точкой. Тогда апподжиатура суммирует в себя полную длину пунктирной ноты (Пр. № 48).

(Пр. № 48) Шуберт. «Ворон»



Интересен пример исполнения апподжиатуры в песне «Утренний сон» (Пр. № 49).

(Пр. № 49) Шуберт. «Утренний сон»



Мы видим, как первая апподжиатура исполняется по аналогии с предыдущим тактом, но уже через четыре такта та же самая апподжиатура исполняется как две шестнадцатые ноты, слегка изменяя мелодический рисунок.

Второй вид апподжиатуры у Шуберта – это вид, когда она приходится на сильную долю. В этом случае вокальная фразировка и мелодический рисунок являются решающим фактором исполнения (Пр. № 50 – в первом примере с апподжиатурой, во втором – без нее).

(Пр. № 50) Шуберт. «Колыбельная песня ручья»,
два вида апподжиатуры: сверху и снизу



В песне «Любопытство» применяется правило шестнадцатых нот. Здесь решающим фактором применения такого вида апподжиатуры является то, что нота фа-диез – ударная нота, сильная доля в гармонической структуре аккорда (Пр. № 51, 52).

(Пр. № 51, 52) Шуберт. «Любопытство», фраза с апподжиатурой



Третий вид апподжиатуры – апподжиатура перед нотой с точкой. На нее переходит одна треть или две трети длительности основной ноты. Например, песня «К музыке» (Пр. № 53).

(Пр. № 53) Шуберт. «К музыке»



В этом случае апподжиатура должна занять одну третью часть следующей ноты.

Четвертый вид – короткие апподжиатуры. Их исполнение зависит от темпа, настроения фразы, как, например, в песне «Куда?» (Пр. № 54).

(Пр. № 54) Шуберт. «Куда?»



Следует помнить, что в случае, если апподжиатура находится перед триолью, она должна исполняться коротко.

В целом можно сказать, что правильное исполнение апподжиатур зависит от музыкального вкуса, опыта и интуиции певца и концертмейстера.

Темпы романтиков

Творчество Франца Шуберта стоит на границе между классическим и романтическим направлениями музыки, как и творчество Бетховена.

Что касается обозначения темпов, то здесь Шуберт следует старинной традиции. Так, у него можно встретить размер *Alla breve*, как и у классиков. Например, в знаменитой песне «К музыке» Шуберт ставит размер и указывает темп *Massing (moderato)*. Было бы ошибкой ускорять благородное, теплое звучание только потому, что указан темп *Alla breve*. Это должно звучать как *модерато* в размере 4/4,

лющееся естественно, без напряжения. Тогда звучание будет убедительно, как благодарное обращение к Богу. Шуберт очень точно указывал настроение в песнях, для этого темпы обозначались исключительно на немецком языке. Вот несколько примеров: «Mit Liebes-Affect» (с любовной страстью), «Mit heiligem Jubel» (со святым трепетом), «Mit schwärmerischer Sehnsucht» (с сильным желанием) – такие ремарки мы встречаем в его вокальной музыке. В оркестровых же работах присутствуют указания только на итальянском языке.

Темпы Шумана весьма проблематичны. Хотя он и указывал метроном, но темпы неудобны для исполнения, так как они очень быстры. Его мозг опережал руки, как точно определил К. Адлер. Обозначения темпов в основном на немецком языке и воспринимать их надо очень относительно. Мы можем встретить, например, такие указания, как «so schnell wie möglich» (так быстро, как только возможно), а следом – «noch schneller» (ещё быстрее). В контрасте к этим быстрым темпам Шуман использует архаические указания *Alla breve* в некоторых своих песнях.

По определению К. Адлера: «так называемый относительный темп – душа и тело романтической школы» [50, с. 125]. Он имеет в виду темп *rubato*. «Время, “взятое взаймы” в начале фразы, необходимо “вернуть” в конце».

«Относительное время» не было инновацией эпохи – еще мастера барокко, Бах и Гендель использовали, хотя и скудно, *accelerando* и *ritardando*. Моцарт также был знаком с темпом *rubato*, он писал: «В темпе *rubato*, в медленных частях, левая рука должна твёрдо держиваться размера, в то время как правая играет свободно, но левая об этом не догадывается». Через пятьдесят лет Шопен повторил мысль Моцарта и еще раз подчеркнул важность устойчивого размера в левой руке против свободы правой. Моцарт писал блестящие *accelerando* в оркестровых пассажах.

Бетховен в поздние годы говорил, что его сочинения должны играть с большим *rubato*. Он не использовал это слово, но давал указания, подобные этим: «Сначала *accelerando*, затем *ritardando* и *a tempo*» (Пр. № 55).

(Пр. № 55) Бетховен. Из «Далекой возлюбленной».
Rubato Бетховена без обозначения вокальной фразировки

die ver - ge - hen wie der Son - ne letz - ter Strahl.
Flüstr' ihr zu mein Lie - bes - fle - hen,

Современник Бетховена Йозеф Черни (Czerny, Josef), о котором упоминается в труде К. Адлера, составил правила, в каких случаях и когда необходимо использовать *ritardando* [50, с. 126]:

- 1) возвращение к главной теме,
- 2) когда фраза отделена от мелодии,
- 3) на длинных, акцентированных нотах,
- 4) при переходе на другой размер,
- 5) после паузы,
- 6) на *diminuendo* в быстрых живых пассажах,
- 7) в орнаментах, которые нельзя играть быстро,
- 8) хорошо обозначенных *csescendo*, подготавливающих важные пассажи,
- 9) свободных пассажах, там, где композитор дает «добро» фантазии исполнителя,
- 10) там, где композитор указывает играть пассаж *espressivo*,
- 11) в конце разработки или каденции.

Подлинного расцвета достигает искусство игры *rubato* в эпоху романтизма. Лучшими представителями этого направления – артистами и педагогами – культивируется пластичный, импровизационный по своему складу, овеянный трепетным ритмическим дыханием исполнительский «сказ».

Самые интересные находки и изобретательность темпа *rubato* мы найдем в произведениях Шопена. Его творчество не имеет прямого отношения к истории аккомпанемента – он написал всего пять песен и несколько редко исполняемых пьес для виолончели, но изучать его творчество, его стиль важно и необходимо любому музыканту. Кроме того, фортепианные шедевры Шопена – «хлеб» концертмейстера в классе балета!

Лист, один из непревзойденных кудесников фортепианного *rubato*, характеризует его как темп уклончивый, прерывистый, размер гибкий, вместе с тем четкий и шаткий, колеблющийся, как раздуваемое ветром пламя, как колос нивы, волнуемый мягким дуновением теплого воздуха, как верхушки деревьев, качаемых в разные стороны порывами сильного ветра. Судя по воспоминаниям современников, великий пианист пытался приобщить своих учеников к исполнительской манере такого рода (как он говорил, к «правилу неправильности»). Поздние романтики точно указывали все темповые и ритмические отклонения в тексте. Например, Пуччини обозначает каждую фразу, дает установку, в каких пределах должно исполняться его *rubato*.

Тема игры *rubato* очень важна для музыканта-исполнителя. Джеральд Мур писал: «Определенная свобода ритма необходима не только при исполнении лирических кантиленных произведений, музыка героическая тоже нуждается в ней. Умение исполнителя-виртуоза строго контролировать ритм является только свидетельством его мастерства и умения пользоваться *rubato*. Демонстрируя игру *rubato*, легко поддаться соблазну и “пережать”. Перед исполнителем встает сложная и тонкая задача». Хорошее *rubato* достигается только через точный ритм. Определенная свобода ритма необходима при исполнении как лирической, так и героической музыки. Умение исполнителя контролировать ритм является свидетельством его мастерства и умения пользоваться *rubato*. «*Rubato* буквально означает “похищенный”, а не “взятый взаймы”. Ошибочно полагать, что “по-

хищенное” время необходимо наверстать и что замедление должно потом компенсироваться ускорением. В данном случае то, что берется, уже не возвращается. Музыкант, играющий *rubato*, действительно схож в чем-то с вором: его “трюк” не должен быть обнаружен» [28, с. 81].

Способность найти истинное движение музыкального произведения говорит об опыте музыканта, его таланте и мастерстве. Несколько раз, в разных главах своей знаменитой книги Дж. Мур подчеркивает следующую мысль: «Тактовая черта сделана не из железа, и певец не должен быть ее пленником. Исходя из первостепенного значения фразировки один такт может занять больше времени, чем другой. Это может быть вызвано тем, что этот такт содержит высшую точку фразы (вовсе не обязательно самую высокую ноту). Точка эта становится высшей из-за тонкого поворота мелодии или из-за перемены гармонии в аккомпанементе. Значение этой высшей точки можно “показать” очень мягко, и это будет убедительно, или его необходимо “пояснить” более явно. Все зависит от обстоятельств. Ритм означает нечто бесконечно большее, чем механический подсчет ударов, тактов, подчиненность метроному» [Там же, с. 170].

Ритмы романтиков

Вся романтическая школа следовала по стопам Бетховена, продолжая развивать ритмическую свободу.

Романтики любили обращаться к маршевым и танцевальным ритмам. Маршевая музыка берет свое начало еще у Моцарта и Бетховена. Вспомним, например, свадебное шествие из «Свадьбы Фигаро», «Афины в руинах» или марш солдат из «Фиделио» Бетховена, «Свадебный марш» Мендельсона, военные марши Шуберта, похоронный марш Шопена, «Погребальное шествие» Листа, «Венгерский марш» Берлиоза и шествие гостей из «Тангейзера» Вагнера и далее – многочисленные триумфальные оперные марши итальянских и французских композиторов.

Вклад Вебера в развитие танцевальных ритмов очевиден – он писал полонезы, лендлеры (лендлер – предшественник вальса, позднее получил развитие в творчестве Брамса) и, наконец, писал блестящие вальсы в стиле, который позднее назовут Венским. Вебер был

также одним из первых композиторов, использовавших китайскую пентатонику и восточные ритмы. До него восточные ритмы использовали Глюк, Моцарт, Бетховен. После турецкого вторжения в Австро-Венгрию 1683 г. «янычарские» мотивы проникли в музыку. Испанские танцевальные ритмы использовали Глюк, Моцарт. Вебер продолжил эту линию и «передал» Шопену. Прекрасным образцом болеро в фортепианной музыке может служить фортепианное «Болеро» (op. 19) Ф. Шопена. Шопен был мастером мазурки, полонеза, вальса. Шопеновские вальсы имеют акценты на первую долю. Его мазурки звучат как вальсы, но очень сильный акцент необходим на третьей доле.

Будучи придворным танцем, менуэт проникает в симфонические жанры. Можно проследить превращение менуэта в вальс.

Академик Б. Асафьев писал об удивительно остром чувстве ритма у венцев, которое «породило гениальное реформаторское движение в музыке девятнадцатого века (без чего, пожалуй, весь музыкальный романтизм был бы на помочах у романтической поэтики) – именно ритм вальса» [1, с. 38]. И далее он продолжает: «Чуткий эмоциональный ритм вальса быстро охватил всю музыку Европы, внедряясь во все жанры. Это неудивительно, потому что с ним в музыку входила трехдольность, ощущение нечетности не как метрическая схема (тактовая трехдольность была в музыке и раньше), а специфически музыкальное, новое, пластически организованное движение. Вальс как ритм был одним из выражений обогащенного ритмического восприятия и выявлен был иным строем чувствований, и шедшим на смену чопорности и окаменелости движений и поз феодально-придворного ритуала. Ритм вальса был порожден оживляющейся и все более и более демократизировавшейся уличной жизнью большого европейского города и противопоставлял себя как условностям ритмики “высших сфер”, так и застылой – в силу своей замкнутости и обусловленности обрядовостью – ритмике деревенской» [Там же, с. 39].

«Ритм вальса – обобщение в художественно-пластической области нового эмоционального строя, нового строя чувствования, а тем самым и движений бурно растущей городской жизни. Это глубоко реформаторское течение связано с лучшей порой расцвета музыкального романтизма, когда страница за страницей композиторы раскры-

вали перед изумленными людьми неисчерпаемые богатства окружающей действительности и человеческой психики, когда Шуберт, Шопен, Шуман создавали новую, эмоционально обогащенную пластику, новый строй человеческих движений, новую поступь человека, внутренне обогащенного» [1, с. 38 – 39].

Иоганн Штраус – величайший вальсовый композитор всех времён. Он вдохнул в традиционный $3/4$ размер настроение, экспрессию, чувства и красоту австрийского пейзажа, поднял музыку танцевального зала на высоту произведения искусства. «Сказки Венского леса», «Весенние голоса» – не просто вальсы, а изумительные картины природы и выражения чувств. Несмотря на трехдольный размер, ритм венского вальса очень прихотлив. Концертмейстер должен быть очень внимателен – следить, чтобы третья доля не передерживалась, вторая игралась бы чуть медленнее; затакты в самом начале вальса или вальсового фрагмента также должны играть с «оттягиванием». Иногда, как например в «Сказках Венского леса», первая часть исполняется медленнее и настоящий темп набирается только ко второй части. Причина этих замедлений – характерная особенность вальсов. В целом вальс состоит из нескольких вальсовых частей, разделенных короткими интродукциями. Темпы исполнения каждой из этих частей (если это концертное, а не танцевальное исполнение) должны быть немного различны друг от друга. Некоторые повторения могут быть опущены. Темпы вступления и заключения (коды) вальсов зависят от главного настроения произведения. Если же вальс исполняется для танцев, то темп должен быть всегда строгим.

Шуман, Шопен, Лист, Брамс были очень изобретательны в создании сложной полиритмии. Новая ритмическая перспектива открылась с появлением национальных ритмов – венгерских (Лист, Брамс, Берлиоз), чешских (Дворжак, Сметана), многие восточные ритмы пришли из России, где сформировалась своя русская национальная школа (Глинка, Чайковский, Мусоргский, Бородин, Римский-Корсаков). Восточные или ориентальные ритмы появлялись во многих формах, некоторые с использованием сложных размеров $5/4$, $7/4$, $11/4$, как, например, в песне Юродивого из «Бориса Годунова» Мусоргского, в финальном хоре в опере «Садко» Римского-Корсакова или в теме Прогулки из «Картинок с выставки» Мусоргского.

Современная музыка изменила все ритмические основы. Барток и Сибелиус пользовались очень интересными сложными ритмами угро-финской народной музыки. «Сокрушительный удар» по традиционной музыке нанес Стравинский – в ранний период творчества он вообще отказался от проставления размера в нотном тексте, а обозначал только акценты. Сати предпочитал средневековую свободу в обозначении ритма. И, наконец, в музыку ворвались джазовые, латиноамериканские, африканские ритмы.

Фразировка и артикуляция романтиков

В романтический, неоклассический и современный периоды основные изменения произошли в гармонии, динамике и форме. Чувство гармонии выходит на первый план. Музыкальные формы становятся меньше, но возрастает важность динамических оттенков. В области фразировки и артикуляции не было сделано ничего нового. Фразировка обозначается более тщательно. Шопен, Шуман уделяют большое внимание обозначению штриха *portato*. Легкое «эльфийское» *staccato* у Мендельсона – нововведение, попытка преодоления земного притяжения. Наиболее интересная фразировка и артикуляция встречаются у Брамса и Вагнера. Брамсовская фраза имеет большую длину, но она не обозначена смысловой лигой. Брамс использовал все ту же смычковую лигатуру – его лиги коротки и указывают длину смычка. В большинстве случаев Брамс заканчивает лигу на первой из двух одинаковых нот. Это исходит из традиции струнной и духовой лигатуры, когда вторая нота должна звучать отдельно. В основном фразировка и артикуляция Брамса – продолжение бетховенского принципа.

Концертмейстер должен уметь объединять короткие фразы в произведениях Брамса в одну длинную фразу по смыслу, протягивая артикуляционную лигу там, где необходимо. Брамсовское *staccato* должно быть крепким и бурным. Особое внимание уделяется линии баса, выраженной в широких арпеджио и аккордах, в скачках. Басовые фигурации должны быть очень связными, «легатыми». В тех местах, где широкое расстояние, необходима педаль. Пример такого рода басовой линии песня «Цветок моей любви» (Пр. № 56).

(Пр. № 56) Брамс. «Цветок моей любви»



Невероятно богатую фразировку и артикуляцию можно встретить в операх Вагнера. Появляется выражение «бесконечная мелодия» (Пр. № 57).

(Пр. № 57) Вагнер. «Парсифаль», пример «бесконечной» мелодии



Вагнер всегда ставит паузы, чтобы разделить фразы одну от другой. Не нужно удивляться его маленьким паузам после коротких фраз, которые носят артикуляционный характер и лишь подчеркивают психологический аспект слова или речевого оборота. А вот пример длинной вагнеровской фразы – соло кларнета из оперы «Тристан и Изольда», где типично скрипичная фразировка и штрихи (Пр. № 58).

(Пр. № 58) Вагнер. Соло кларнета из оперы «Тристан и Изольда»



Во фразировке итальянских опер отразилась особенность пения. Установка дыхания лежит в основе музыкальной фразировки – дыхание берется с началом каждой фразы. Как пример – знаменитые прекрасные фразы *bel canto* Беллини (ария Нормы «*Casta Diva*» из одноименной оперы). Но в нотации вокальной фразы итальянские композиторы не были точны и оставляли фразировку на волю исполнителя.

Верди был чувствителен в подходе к артикуляции. Штрих *portato* имеет большое значение у Верди и его нельзя игнорировать. Этим штрихом Верди часто подчеркивает слова в длинной фразе: легкие точки в нотах вокальной партии не означают прерывистость – вокальное *legato* продолжается! Для того чтобы отделить ноты друг от друга, Верди использует паузы (Пр. № 59).

(Пр. № 59) Верди. «Травиата»

Un di, quan - do le ve - ne - ri il tem - po a - vrà fu -
ga - io
Ah dun - que, dun - que sper - da - si

У французских импрессионистов фразировка и артикуляция занимают важное место – они отражают особенности интонации человеческой речи. Слова песен в опере и хоровых сочинениях переполнены всеми естественными изгибами и интонациями слова. Их фразы коротки, штрихи сложны, нюансы многочисленны.

Густав Малер и Рихард Штраус, наоборот, предпочитают стремительные сквозные фразы и штрихи, не часто используемые до них. Это цезуры, запятые, неожиданные задержания, длинные ферматы. Малер даже указывает время пауз между частями симфоний. Так, например, в его второй симфонии он требует выдержать паузу «около пяти минут».

Современные композиторы – Стравинский, Барток, Шенберг, Берг – нашли новые пути выражения фразировки и артикуляции. До-

статочно назвать Берга, который в «Воццеке» каждый акт начинает и заканчивает ферматой. Он требует слушать тишину, так как тишина – та же музыка.

Украшения в музыке романтиков

Большое количество апподжиатур мы встречаем у Вебера. В основном он использует длинные апподжитур, как и Шуберт. Романтики все реже и реже используют их. У Верди они встречаются лишь в «Аиде». Верди специально просил своих певцов воздерживаться от исполнения апподжиатур в своих операх, особенно в «Риголетто». В операх Россини, Беллини и Доницетти они исполняются в особых случаях (очень редко).

Стилистические особенности исполнения песен Lied

В русском языке существует принципиальное различие между терминами «песня» и «романс». Первый относится прежде всего к фольклорным жанрам, а также к разным типам их обработок и модификаций в композиторском творчестве, второй – к произведениям для голоса с аккомпанементом, преимущественно профессиональным, и на профессиональные поэтические тексты, но иногда и фольклорным (например, русский городской романс XIX в, являющийся популярной, фольклоризованной версией профессионального жанра).

В немецком языке широкое распространение имеет термин Lied, соответствующий английскому слову song; оба они могут относиться к разным явлениям. Термин Lied появляется в рыцарских песнях миннезингеров (Вальтер фон дер Фогельвейде); позднее им обозначали произведения мейстерзингеров (например, самого известного среди них – Ганса Сакса), полифонические песни XVI в. (Людвиг Зенфль, Орландо Лассо), песни XVII в. с аккомпанементом типа basso continuo, который исполнялся на любом клавишном инструменте (или вообще на любом инструменте, где возможно извлечение аккордов), иногда вместе со струнными или духовыми (Адам Кригер), песни XVIII в., в которых фольклорная простота сочетается с утонченным лиризмом, великолепные песни Гайдна, Моцарта и Бетховена, художественную песню Германии романтической эпохи – огромный кор-

пус замечательной вокальной лирики. Наиболее крупными авторами романтической художественной песни были Ф. Шуберт, Р. Шуман, Г. Вольф, Р. Франц, Р. Штраус и Г. Малер.

В русском языке по отношению к этим произведениям применяются и термин «песня», и термин «романс». Равным образом оба термина могут прилагаться к произведениям в данном жанре русских классиков от Глинки до Прокофьева. Сочинения современных авторов чаще называются романсами, но иногда и песнями (например, песни Свиридова на стихи Бёрнса, Есенина, Блока).

Стиль немецкой песни выкристаллизовался на рубеже двух периодов развития музыки – классического и романтического. Это был золотой век музыкального искусства, время сосуществования различных музыкальных форм. Классическая сонатная форма достигла своего высочайшего уровня в жанре симфонии. Оперы Глюка и Моцарта стали общественным достоянием. Были опубликованы симфонии Бетховена, опера «Фиделио», фортепианные, скрипичные, виолончельные сонаты и пять струнных квартетов. Композиторы-романтики совершенствовали оперный жанр, насыщая свои работы сказочными элементами, мистицизмом, любовью к природе, фольклору, таинственностью. Их симфонии нашли новые пути выразительности. Симфонические произведения Брамса, Брукнера и Малера – кульминация романтического стиля. В это время восемнадцатилетний Шуберт уже написал знаменитую «Гретхен за прялкой», «Лесного царя».

Песни Гайдна, Моцарта и Бетховена можно считать первыми песнями немецкого стиля. Они писали песни на стихи великих немецких поэтов классической эпохи – Гете, Зельтера, Рейнгардта. Но в этих произведениях вокальная линия только соответствовала красоте стиха, а партия фортепиано лишь сопровождала ее. Бетховен в некоторых своих песнях выявил собственную индивидуальность и поэтому эти песни так выделяются. Но в основном в жанре песни он следовал вкусу своих заказчиков – богатых аристократов или буржуазии. Тем не менее некоторые песни Моцарта и Бетховена мы можем считать «источком» стиля немецкой песни *Lied*.

Впервые элементы этого стиля можно наблюдать у Моцарта в песне «Фиалка» на стихи Гете. Здесь нет точного повторения музыкального материала, которое встречалось ранее в куплетной форме.

В то же время это и не форма *da capo*. В этой песне присутствует сквозное развитие – важная отличительная особенность стиля *Lied*.

Другой пример ранней *Lied* – «Аделаида» Бетховена – очень красивая и длинная песня, написанная на стихи Маттисона. Это стихотворение написано в жанре поэтической фантазии. Музыка Бетховена заставляет не только наслаждаться поэтическим текстом, но и соответствует содержанию и характеру. О замечательном вокальном цикле «Далекой возлюбленной» на стихи Геллерта упоминалось ранее как об одном из шедевров вокальной музыки классического периода.

Франц Шуберт и его песни

Обычно стиль зарождается, развивается, доходит до кульминации в течение долгих лет. Может пройти жизнь целого поколения. Но феномен Шуберта заключается в том, что он один самостоятельно в течение своей недолгой жизни развил и усовершенствовал до непревзойдённых высот новый стиль. В течение пятнадцати лет он написал шестьсот песен.

У него не было предпочтения к какой-либо одной из моделей стиля – он овладел и использовал их все.

Среди первых песен «Гретхен за прялкой» – песня, написанная рукой мастера. Тонко понятые мысли Гретхен, её растущая любовь к Фаусту, минорный колорит, предчувствие несчастного конца. Аккомпанемент состоит из секстолей на половину такта, имитирующих движение колеса прялки. Басовые ноты звучат определённо и точно. Синкопы в левой руке аккомпанемента похожи на «отскок» прялочного колеса или на неровное сердцебиение Гретхен, её тревогу и мечты в том месте, где упоминается поцелуй Фауста, эмоции захлёстывают её, монотонное движение прекращается и последовательность из двух уменьшенных септаккордов, звучащих диссонансом, предугадывает неосуществимые мечты. Затем медленное вращение колеса возвращается, и, как бы в забытьи, почти произвольное повторение начала в конце песни.

В этой ранней песне видно мастерство Шуберта во всей полноте. Гениально сочиненная вокальная линия, аккомпанемент, выражающий тонкое понимание поэтического текста и подчеркивающий

психологический фон и драматизм ситуации, – все эти черты существенны не только для композиторского стиля Шуберта, но также являются главными чертами стиля Lied. «Шубертовская мелодия получила особое значение, беспрецедентное по глубине и тонкости. Какой бы она ни была – скорбной или веселой, умиротворяющей или возбужденной – мелодия льется с неистощимой свежестью, “набухая” ритмическим напором и подвижностью. Она живет благодаря изобретательным поворотам, которые лишь на первый взгляд могут показаться неожиданными, а при более внимательном рассмотрении оказываются неизбежными. Шубертовская мелодия сама по себе есть сочинение со свободой и разнообразием колорита, вдохновленное “мелодией слов” и счастливо эту последнюю отразившее» [28, с. 278].

Песня не имеет четко выраженной куплетной формы. Это сочетание различных куплетов с новыми элементами и кодой. Такое строение – прямой путь в романтически-субъективный мир, подчиняющий форму эмоциям. К классической куплетной форме он возвращается в течение всей своей короткой жизни. Иногда Шуберт изменяет размер стихов, если это необходимо.

Шубертовский дар – чувствовать каждый нюанс стиха и способность выразить это в музыке только ему присущим путем – делает его первым настоящим композитором романтической песни. «Звуки его музыки выражают самые тонкие чувства, мысли, какие только может иметь человек», – писал Роберт Шуман [50, с. 160].

Он вкладывает в аккомпанементы своих песен то, что остается позади слов, между строк и делает это ненавязчиво, скромно, с великим и тонким вкусом.

Партия фортепиано в песнях композитора поднята на один уровень с вокальной, но это не доминирование фортепиано, как например в песнях Шумана, а умеренный баланс, «золотая середина», качество, присущее классику. Здесь видна двойственность его природы: романтик в чувствах, классик в применении «золотого» правила умеренности.

Песни Шуберта условно можно разделить на три группы, взяв за основу соотношение вокальной и фортепианной партий.

1. Доминирование в песне вокальной линии. Аккомпанемент дает только гармонический фон. Большинство куплетных песен имеют подобную конструкцию. Например, «Аве Мария», «Доброй ночи».

2. Аккомпанемент допускает лидирующую роль, и баланс передвигается в сторону фортепиано. Краски сопровождения объясняют и освещают скрытое значение слов. Вокальная линия написана в мелодической манере, но это свободное движение, без формальных ограничений. В этом виде песен – сквозная композиция «Форель», «Куда?».

3. Вокальная линия имеет декламационный характер, подчеркивающий важность каждого слова. Аккомпанемент строго соблюдает и поддерживает этот принцип. Общее впечатление – свободная форма. Шуберт был великим мастером этого типа формы. В качестве примера могут служить такие песни, как «Лесной царь», «Прометей».

В целом Шуберт освободил аккомпанемент от формальных ограничений. Пианистические требования возросли колоссально. Концертмейстер стал полноценным партнёром певца.

Очень важную мысль о совместной работе над песнями Шуберта выразил Д. Мур. Он пишет: «В шубертовском искусстве “многое кроется во взаимопонимании между друзьями”» – здесь он цитирует мысль своего друга Кэпелла. – «Точно так же взаимопонимание между коллегами-музыкантами лежит в основе плодотворных репетиций, разработки исполнительской концепции, но в конечном счете исполнение не должно носить отпечатка продуманности» [28, с. 287].

Профессор Московской консерватории, известный концертмейстер и педагог В. Н. Чачава пишет во вступительной статье к книге Д. Мура «Певец и аккомпаниатор» следующие строки: «При той огромной трудности, которая содержится в произведениях Шуберта, исполнение должно быть отмечено высшей духовностью – это, возможно, наитончайшая духовность, какая вообще есть в камерной вокальной музыке. Мало того, в исполнении должен ощущаться юный пыл, играть и петь надо так, будто никаких собственно “знаний” у тебя нет. А это возможно только тогда, когда преодолена ступень “ремесла”, ступень больших знаний. Артист должен уметь сохранять свежесть чувств, детскость в самом себе» [28].

Говоря о стиле немецкой песни и песнях Шуберта, нельзя не сказать о композиторе, чье творчество имело определенное влияние на творчество Шуберта. Песни Карла Леве, написанные в форме баллады, которую так любил Шуберт, были очень популярны у австрийской публики. Они входили в репертуар многих известных певцов того времени, а его «Лесной царь» был предшественником шедевра Шуберта.

Фортепианный аккомпанемент в произведениях Р. Шумана, Р. Франца, Ф. Мендельсона, Й. Брамса, Ф. Листа, Г. Вольфа, Г. Малера, Р. Штрауса

Шуман поздно открыл и оценил для себя камерно-вокальный жанр музыки – он начал писать песни только в двадцать девять лет. До этого он сочинял только фортепианную музыку. Обращение к камерно-вокальной музыке было вызвано любовью к Кларе Вик. Он почувствовал необходимость выразить свои чувства, соединив музыку и слово. Работа над вокальной музыкой приносила ему много счастья, он писал с упоением. Вот строки одного из его писем: «Всю жизнь я ставил вокальную музыку ниже инструментальной. Я никогда не думал, что это – великое искусство». Несколько месяцев спустя он пишет: «Сейчас я работаю только над песнями – сочиняю большие, маленькие и даже квартет для мужских голосов. Я едва ли могу выразить радость сочинения вокальной музыки, которая гремит и рокочет во мне, когда я сижу за письменным столом. Это не сравнить с сочинением инструментальной музыки» [50, с. 161].

Песни Шумана наполнены романтическим содержанием. Он перемещает основное внимание на внутреннее переживание в содержании стихов. Круг образов Шумана – мечты, фантазии. Его песни часто выходят за пределы метрической формы, он импровизирует, не зная, куда приведёт его собственная изобретательность. Всегда чувствительный к пианистическим эффектам, он поднимает роль партии фортепиано до лидирующей позиции, оставляя вокальную партию почти в подчинении.

Любимым поэтическим автором Шумана был Гейне. Даже в тех случаях, когда он не мог передать полностью гейневский сарказм, глубокое чувство меланхолии объединяло его с Гейне. Песни Шумана на стихи Гейне – высокие образцы романтического искусства. Каждая песня коротка. В каждой фортепианная прелюдия и постлюдия, которые представляют нелёгкую задачу для пианиста. Мы можем назвать Шумана новатором в песенно-циклической форме. До него Бетховен и Шуберт уже сочиняли сюжетные циклы. Вспомним «Далекой возлюбленной» Бетховена и вокальные циклы Шуберта. Но Шуман объединил песни в едином тональном ключе. Например, постлюдия в цикле «Любовь и жизнь женщины» – реминисценция первой песни, как бы последнее звено в цепи эмоций, соединяющих цикл. Романти-

ческие идеи и мечты, выражавшиеся в импровизационной манере, развили пианистическую свободу исполнения, выраженную в прелюдии и постлюдии.

Имя Роберта Франца, немецкого композитора, дирижера и органиста почти забыто. Его звезда сияла в небе немецкой песни не так ярко. Тем не менее Франц – один из лучших мастеров немецкой лирической песни середины XIX в.; его песни получили исключительное распространение в Германии. Идя по стопам Шуберта (Франца называли «Шубертом полифонии»), Франц в свою очередь оказал влияние на песенное творчество Брамса и Вольфа. Песни Франца на слова Бернса, Эйхендорфа, Гейне, Ленау очень высоко ценили Мендельсон, Шуман, Лист и Вагнер.

Ф. Мендельсон писал красивые, немного сентиментальные песни. Его мелодии прекрасно выстроены и очаровывают. Но композитор не проявил себя как новатор в стиле Lied.

Другой композитор, внесший огромный вклад в развитие стиля немецкой песни, – Брамс. Его песни – высочайший образец Lied. Он по-своему взглянул на классическую куплетную форму, взяв в себя её простоту, но придав ей суровость, присущую его собственной натуре. Брамс – великий новатор в изображении чувства и эмоции. С одной стороны, он великий объективист в своих музыкальных формах, с другой – самый великий субъективист и идеалист всех эпох. Он создатель глубочайших по содержанию и настроению выразительности песен. В очень короткой песне (op. 95/5) заключен ключ ко всем его творениям.

«Ни дома, ни Родины,
Ни жены, ни детей.
Я – пёрышко, подхваченное вихрем,
летящее сквозь шторм и ветер
то туда, то сюда.
Если я никому не нужен,
зачем кто-то нужен мне?».

Это дословный перевод стихотворения Фредерика Хальма. Ни один биограф не мог бы более точно выразить психологический характер Брамса. Его песни пропитаны сомнением, горечью, пессимизмом. Даже редкие моменты счастья – это, скорее, застенчивое блаженство, которое скоро кончится, или это блаженство духовного характера. Уже в его первой песне «Верность любви» (op. 3) устанавли-

ваается одна из основных тем творчества, которая будет встречаться вновь и вновь: тема жалобы и отверженности. В поздних песнях прибавляется предчувствие смерти. Брамс со своей северо-немецкой замкнутой натурой оказался в венской, солнечной, дружелюбной атмосфере, которая создала его уникальный индивидуальный профиль.

Брамс был великий эрудит. Один из его принципиальных вкладов в немецкий стиль – тематическая и органическая связь между линией голоса и аккомпанементом. Никто до него не достигал такого единства, никто не делал этого с таким мастерством. Своими техническими приемами – широко расположенными аккордами в басу, тяжёлым, упрямым ритмом – он извлекает из фортепиано максимум звуковых возможностей.

Сам Брамс аккомпанировал с сильными, мощными динамическими эффектами. Его музыка, подобно бетховенской, напоминала борьбу с воздушной стеной, сопротивление которой необходимо подавить. Работая над брамсовскими аккомпанементом, необходимо к этому ощущению присоединить внутреннюю свободу. Тогда это будет правильный путь исполнения его песен. Ниже приведен пример часто встречающейся фактуры аккомпанемент в песнях Брамса (Пр. № 60).

(Пр. № 60) Брамс. «Моя любовь»

Bewegt und leise (Con moto e piano)

p dolce

dolce

Wenn mein Herz be - ginnt zu

Лист был последователем вагнеровских принципов. С одной стороны, он следовал законам Вагнера – полного сочетания музыкального и литературного языка в вокальной музыке, с другой – испытывал влияние со стороны музыкального искусства других стран, что располагало его к сочинению красивейших мелодий – «Лорелея», «Это будет чудесно» и многих других, немного идеализировавших прошлый век. Особое влияние на Листа оказало вокальное творчество Берлиоза.

Вагнер написал немного песен. Его цикл песен на стихи Матильды Везендонк («Wesendonck Lieder») – прекраснейший памятник любви Вагнера к Матильде Везендонк. Работая над прекрасными песнями этого цикла, пианист должен обладать особым прикосновением. Об этом пишет Д. Мур в книге «Певец и аккомпаниатор»: «Фортепиано должно звучать здесь нематериально, надо играть, едва прикасаясь пальцами к клавиатуре. Пианисту надо помнить, что окраска звука должна быть такой, как будто он играет с сурдиной». Эти слова относятся к песне «Грезы» [28, с. 188].

Последователем вагнеровской теории декламации был и Гуго Вольф. Требования Вагнера заключались в том, что мелодическая фраза не должна была продолжаться при появлении цезуры или в случаях прерывания декламации. Вольф искал и находил новые средства выразительности – смелые гармонии, его палитра расцвечена новыми красками. Его вокальная линия полностью игнорирует красиво льющуюся мелодию.

Любимые авторы Вольфа – Мёреке, Гёте, Эйхендорф и Микельанджело. Он глубоко и внимательно всматривался в замысел автора, полностью идентифицируя себя с автором текста, со всеми изгибами его мысли и художественного языка. Затем он работал над деталями, устанавливал ритм декламации, необходимые акценты и каденции речи. Это представляло основное ядро его работы. Оставалось найти лишь характерную для всей песни мелодическую, гармоническую или ритмическую тему. Творческий метод Вольфа удивителен – он полностью объединял себя с поэтом, не теряя свою индивидуальность. Вольф очень внимателен к артикуляционным обозначениям – они более естественны, чем вагнеровские пафосные прерывания. Как правило, Вольф пишет короткие темы и мотивы, которые повторяются много раз в голосе, аккомпанементе, варьируются, транспонируют-

ся, создавая, таким образом, калейдоскоп оттенков, эмоций и переживаний. Вольф не обладал даром Вагнера писать «бесконечную» мелодию. Его не заботили законы музыкальной формы и гармонии. Форма песен диктовалась стихами, гармонические изменения и сочетания красок богаты и свободны. Его модуляции и гармонические сдвиги создают сложность для восприятия его музыки слушателем. Ритм же обычно постоянный с начала до конца песни. Для пианиста его аккомпанементы очень трудны, но представляют большой интерес, а также повышают культурный уровень любого исполнителя. Играя песни Вольфа, «аккомпаниатор должен чувствовать слово так же глубоко и тонко, как певец. Он должен чувствовать текст. Его мысли и тело становятся сверхвосприимчивыми, максимально концентрируются в порыве любви и доверия к музыке, которую он исполняет; и все это должно передаваться через его пальцы» [28].

Малер считается песенным композитором высшего разряда. Многие его симфонии выросли из песен. Вводя фольклорные мелодии и подбирая аккомпанементы к ним, он мыслил симфонически. Его влечение к народной музыке было основано на любви к немецкой поэзии. Малер насыщает свою музыку звуками природы, пением ангелов, криками животных. Он преемник романтиков, воспевающих таинственность немецкого леса, красоту полей и полян, блистающих от утренней росы. Диапазон различных эмоций в его песнях широк – дикое безрассудство, как в песнях «Мой острый клинок», «Земная жизнь», или ангельское блаженство, как в песне «Небесное блаженство».

Глубокое проникновение в суть немецкого фольклора, огромная сила чувства позволяют ему занять особую нишу в иерархии композиторов стиля *Lieder*.

Его цикл «Песни умерших детей» – глубочайшее выражение горя. Одна из его песен на стихи Рюкерта (цикл «Семь последних песен») является личным кредо: секретный источник творческой силы художника – одиночество. Стилистически Малер возвращается назад к Брамсу, Шуману и, конечно же, к немецкой народной песне. Для исполнения аккомпанементов Малера необходима оркестровая концепция. Фортепиано должно охватить широкую оркестровую линию и краски различных инструментов.

Рихард Штраус признавался национальным гением еще при жизни. В творчестве он испытал влияние многих культур, но это вли-

яние не сказалось на его песнях. Большинство из них было написано в типично германской «глубокой» манере, как выразался Дебюсси. Некоторые его песни действительно потрясают, как например, написанная в стиле Шумана «Утро» или мистическая «Сон». В некоторых песнях слышится брамсовская разухабистость – «Ненастье» или «Песня угольщика».

Цикл «Четыре последних песни» «освещен огромным мастерством Штрауса – художника, которое подобно выдержанному вину становится ценнее с годами» [50, с. 164]. Первоначально песни были сочинены с оркестровым сопровождением, и только спустя некоторое время он сделал переложения для голоса и фортепиано. Фортепианная партия его песен насыщена богатыми, теплыми, неожиданными гармониями («Серенада», «Утро», «Посвящение»).

Короткие вокальные мотивы в песнях Р. Штрауса необходимо объединять в длинные фразы, подобно звучанию оркестра. Вокальная линия не должна прерываться многочисленными паузами.

В некоторых наиболее драматических красивых фразах, где композитор не ставит никаких обозначений динамики, необходимо исполнять *subito piano* или *forte*, подчеркивая определенное слово или создавая большую кульминацию.

Очень интересно описывает свою работу над песней «Утро» Джеральд Мур. «Вступление – а оно занимает половину песни – воплощение безмятежной ясности; оно льется или, вернее, “плывет” как бы помимо воли – так продолжительны паузы и моменты полного безмолвия. В этом суть песни, стержень, вокруг которого певец будет создавать свое магнетическое *obligato*. Потуги наполнить смыслом драгоценные моменты безмолвия ставят слишком осторожного аккомпаниатора в затруднительное положение, поэтому он просто сокращает эти столь важные паузы; его врожденная скромность не в состоянии вынести бремя сосредоточенного на нем внимания. В такой ситуации сила пианиста-виртуоза оказывается весьма кстати. Музыкант, который “общается” с Бетховеном, исполняя его медленные пьесы – Траурный марш из ля-бемоль-мажорной сонаты (op. 26) или *Adagio sostenuto* из Лунной сонаты, – не придет в ужас от встречи с Рихардом Штраусом. Но в этой песне, каким бы ясным и мягким ни было исполнение, певец и пианист должны еще суметь искусно сдерживать себя, чтобы дать возможность до конца “прозвучать” всем длинным паузам.

Когда я исполнял “Завтра”, то буквально смаковал эти паузы, однако внимательное изучение музыкального текста показывает, что в нем вряд ли можно найти хоть одно место, где не звучит или не поется ни одна нота. Так, часто в самом конце фразы в верхнем регистре аккомпанемента должна держаться одна нота, но она должна быть такой слабой, чтобы замереть еще до конца такта. И если это не равносильно полной тишине, то все же создает мгновения, когда не звучит ни один звук, – мгновения, которыми надо наслаждаться, не испытывая при этом страха.

“Завтра” чарует слушателя своей нежностью и чувством покоя, которым эта песня буквально проникнута. И как ни странно, она требует от исполнителя мощи. Это кажется тем более неожиданным, что нигде на всем протяжении песни голос не звучит громче, чем *mezza voce*. Пианист в своем вступлении вызывает определенное настроение, намечает рисунок и форму песни. Он дает песне направление» [28, с. 137].

Вопросы и задания

1. Расскажите об особенностях темпа, ритма, фразировки и артикуляции в произведениях композиторов-романтиков.

2. В какой мере творчество Шуберта принадлежит к музыке эпохи классического периода и почему его считают композитором-романтиком?

3. Разучите следующие песни Шуберта: «К музыке», «Форель», «Серенада», «Баркарола», «Гретхен за прялкой», «Аве Мария», «Блаженство», «Ты, мой покой».

4. Как выбрать правильный темп в этих песнях? Обратите внимание на окончание вокальных фраз и взятие певцом дыхания. Делайте *rubato* аккуратно.

5. Выберите несколько песен Шумана, Брамса и разучите их.

6. Расскажите о своей работе над педалью, используя в качестве примеров выбранные произведения.

7. Разучите несколько песен Р. Штрауса и Г. Вольфа. Как вы можете охарактеризовать особенности авторского стиля каждого композитора?

Глава 6 КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО ФРАНЦУЗСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Особенности исполнения французской музыки

Французский национальный характер ярко проявился в музыке XIX – XX вв. Французский музыкальный стиль – результат векового музыкального и национального развития. В музыкальном искусстве Франции были времена, когда оно играло лидирующую роль. Влияние итальянского и немецкого искусства ощущалось в разные периоды времени. В течение XVII и большей части XIX в. во французской музыке было сильно влияние итальянской мелодии. Исключение составляет творчество Рамо, Куперена, Гретри. Творчество Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шуберта и Шумана оказало сильное влияние на творчество французских композиторов. В произведениях Мейербера и Галеви произошла интеграция двух стилей – германского и итальянского. Берлиоза можно считать первым национальным композитором, воплотившим в своем творчестве французский музыкальный стиль, несмотря на то что он испытывал влияние Вагнера, Листа и был фанатичным поклонником Бетховена.

В 1871 г. было создано национальное музыкальное общество, главной целью которого считалось возрождение особенностей искусства галлов, то есть французской национальной музыки. Французские композиторы искали новые пути выражения. Долгое время игнорируемая форма песни стала лучшим выражением сущности французской души. Великие композиторы этого жанра – Дюпарк, Шоссон, Дебюсси, Форе, Равель, Пуленк и другие – продукт ренессанса французского духа.

Корни нового стиля находятся в XVII в. Это деликатность, шарм, нежность, правильно расставленные акценты, строгая декламационность в речитативах, без напыщенности. Общеизвестные качества, присущие французской музыке, – прозрачность и элегантность, простота и натуральность, грация и пластическая красота, чувство логики, сбалансированности и сохранения эмоций.

Слушая французскую вокальную музыку второй половины XIX и начала XX в., так называемого «золотого века французской музыки», можно отметить, что французы не показывают свои эмоции. Они предпочитают «недоиграть», чем «переиграть». Чувства спрятаны за маской. Эмоции сердца контролируются разумом.

Утонченность и рафинированность французской музыки требует повышенной культуры от самого слушателя. Поэтому концертмейстер должен быть высококультурной личностью и постараться развить эту рафинированность в певце.

На развитие французской песни во многих аспектах повлияла немецкая песня. Исполняя песни Мейербера, Гуно, Массне, Лало, Франка, Сен-Санса, нужно интерпретировать их в традициях немецкой песни. Аккомпанементы Делиба и Шабрие в большей степени передают французский шарм, они богаты цветом и яркими ритмами. Грациозны и утонченны мелодии Форе, Дебюсси, Дюпарка и Равеля – следование глубоко выраженной традиции позднего романтизма.

Аккомпанементы песен разнообразны, точны, выразительны и наполнены мягко меняющимися гармониями. Следует достичь особого французского звука: тёплого, прозрачного, чистого, чувственного, элегантного и рафинированного. Лирике, усложнённой выражением эмоции, необходима сдерживающая динамика и аккуратный, неторопливый ритм. Небольшие отклонения ритма только для особых случаев: либо скользящее движение к концу музыкальной фразы предоставляет возможность взять дыхание, или это нужно для окрашивания каких-либо слов.

Французские песни, говоря об их особенностях, можно условно разделить на несколько групп.

1. Песни, написанные под влиянием Востока. Это влияние проявилось в оперном жанре (Бизе «Искатели жемчуга», Делиб «Лакме», Массне «Таис» и другие).

Большое число поэм передавало утонченную, экзотическую и эротическую атмосферу Востока. Французские композиторы не могли устоять перед этим в своей песенной музыке – Дебюсси «Песни Билитис», Дюпарк «Фидиль», Форе «Розы Исфагана». Кроме того, настроение этих песен овеяно чувственно-эротическими флюидами.

2. Нет сюжета, наиболее подходящего духу французской ментальности, чем стихи о лунном свете. Многие композиторы писали свой вариант знаменитого стихотворения Поля Верлена «Лунный свет». Прохладный, но не холодный свет луны хорошо отвечал французской ясности, недосказанности и изысканности.

3. Следующая группа песен посвящена изображению моря, морского побережья. Г. Форе сочинил несколько прекрасных песен и среди них «Песни матросов», вокальный цикл «Море».

4. Тема Испании, страны басков, была популярна у французских композиторов. Испанские ритмы и тип пламенного гитарного аккомпанемента звучали не только в «Кармен», но и в песне Делиба «Красавицы Кадикса», а также у Равеля в «Дон Кихоте».

Большинство французских композиторов указывают внутреннее содержание песни в названии: *Lamento*, *Elegie*, *En Sourdine*. В этом можно увидеть соответствие принципу контроля эмоций.

Фортепианный аккомпанемент в произведениях Г. Форе, К. Дебюсси, М. Равеля, Ф. Пуленка

Один из представителей «золотого века» французской песни – композитор Г. Форе. Его музыка отличается учтивостью и галантностью. В ней нет стремительно меняющегося настроения или жестов, он избегает ложного пафоса, никогда не бывает агрессивным. Его сила и мощь скрыты, его душа безмятежна, в музыке чувствуются внутреннее спокойствие и уверенность. В песнях Форе поэтическое настроение передается в партии сопровождения.

Арпеджированное аккордовое сопровождение, широкое расположение интервалов передают изменчивое освещение воздуха. Пальцы должны быть приближены к черным клавишам. Если светлое стаккато легко запедализировать, то получится чистый, резонирующий звук.

В вокальном цикле «Прекрасные песни» замысловатая партия фортепиано. Впоследствии композитор сделал переложение для струнного квартета и рояля. Динамика в песнях Форе обычно небольшая.

Утонченность, поэтичность, изысканность – вот основные черты стиля Дебюсси. Его нередко называют мастером полутонов. Испытав влияние русских композиторов, особенно Мусоргского, Римского-Корсакова и Вагнера, Дебюсси пришел к созданию оригинального, самобытного стиля. Композитор выступил как яркий новатор, который ввел слушателей в новый, непривычный для них мир тончайших оттенков звуковых красок, неожиданных звуковых «пятен», ошеломляющих тембровых находок и манеры естественной вокальной декламации.

Необычность музыкального стиля Дебюсси заключалась во многом в новизне его гармонического языка. В его произведениях очень часто встречаются оригинальные, далекие от традиционных аккордо-

вых последовательностей созвучия и их сочетания. Нарушая складывавшиеся на протяжении столетий законы тяготения неустойчивых звуков и созвучий в устойчивые, они словно «повисают» в воздухе.

Столь же необычна и оркестровка его сочинений – прозрачная, «кружевная». Для Дебюсси очень типичны «чистые» тембры, когда мелодию исполняет какой-либо один инструмент, скажем флейта или кларнет. Композитор часто прибегает к причудливым, приглушенным звучаниям, на фоне которых особенно рельефно становятся неожиданные яркие «всплески», появляющиеся и исчезающие буквально в одно мгновение. И возникает удивительная, характерная для Дебюсси звуковая атмосфера, вызывающая ассоциации с картинами Клода Моне, Альфреда Сислея.

Аккомпанементы Дебюсси оригинальны, независимы и часто носят оживлённый характер. Особо окрашенный тон звука, часто меняющийся и реагирующий на малейшее изменение мелодии, подчеркивает определенные слова, мысли. Чувствительные аккомпанементы Дебюсси несколько статичны, но в них надо избегать строгой пульсации ритма от одной тактовой черты к другой. Настроение в каждой фразе изменяется часто. Исполнять это следует более свободно. Звучание должно быть бархатным и нерезким.

Равель написал несколько замечательных песен с оркестровым или фортепианно-инструментальным сопровождением. Исключение составляет вокальный цикл «Дон Кихот и Дульсинея», отразивший увлечение испанской музыкой, источником вдохновения многих будущих произведений.

Бесценным богатством для пианистов являются в вокальной камерной музыке произведения Франсиса Пуленка. В его песнях фортепианная партия несет выразительные функции: завершает недосказанное солистом, раскрывает, углубляет содержание музыки. Вокальная линия в романсах Пуленка тесно переплетается с фортепианным сопровождением, развиваясь органично, чутко откликаясь на каждое движение, интонацию поэтической мысли, слова. Изумительна гармония двух начал: стихотворного и музыкального. Музыка Пуленка никогда не отличалась особо смелым новаторством; отмеченная духом современности, она вместе с тем определялась национальными французскими традициями. Её благородный сдержанный лиризм, жизнерадостность, юмор, задушевность и образность находят отклик в сердцах и сегодня.

Пуленк был не только вдохновенным композитором, он остался в памяти многих и как блестящий пианист, превосходный концертмейстер. Тем более значительно его слово для исполнителя. «Аккомпанемент в песне так же значителен, как и партия фортепиано в сонате», – подчеркивал Пуленк.

Необходимо помнить о ключевой и лидирующей роли слова во французской песне. Голос никогда не становится важнее слова. Значение слова «рафинированный» здесь приобретает смысл «умудренный» и поддерживается утонченной вокальной фразой и аккомпанементом. Концертмейстер должен тщательно изучать динамические обозначения, искать новые краски и полутона, должен следить за легчайшими изменениями голоса. Нежность и шарм французской песни нельзя нарушать – элегическая меланхолия не должна превращаться в сентиментальность или надрывную печаль.

В аккомпанементе очень важна поддерживающая, мягкая педаль, создающая новые краски и полутона. Исполняя французскую музыку, необходимо пользоваться всеми тремя педалями в комбинации с бесконечными вариантами прикосновений, стараясь создать нежные цветовые оттенки и изгибы музыки импрессионистов.

Вопросы и задания

1. Что вы можете сказать об особенностях стиля французской музыки?

2. Расскажите, в какой степени германский и итальянский стили повлияли на творчество французских композиторов? Выберите несколько номеров из опер Бизе «Кармен» и Гуно «Фауст»: три арии – играть в три строчки, три арии – только аккомпанемент, два хора – партитура, два ансамбля – партитура с показами вступления каждого голоса.

3. Выберите несколько песен Г. Форе и разучите их в рабочем порядке. Как проявляется утонченный и рафинированный характер французской музыки в его песнях?

4. Расскажите о ключевой и лидирующей роли слова во французской песне на примере нескольких песен Дебюсси. Что вы можете сказать о его гармониях? Каким путем развивается вокальная фраза?

5. Расскажите о роли педали в создании новых красок и полутонов на примере песен Пуленка. Проиграйте их с листа, внимательно следя за линией баса и вокальной мелодией, ритмом и развитием фразы.

Глава 7

К ИСТОРИИ СТАНОВЛЕНИЯ И РАЗВИТИЯ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОГО ИСКУССТВА В РОССИИ

Русская музыка в XVII – XVIII вв.

Искусству фортепианного аккомпанеента в России так же, как и истории фортепианного искусства, около трехсот лет. В развитии искусства аккомпанеента в России можно выделить три этапа.

Первый этап длился с XVII по XVIII в. и был связан с развитием вокальной музыки, появлением большого числа любителей музыки и профессиональных композиторов. Аккомпанементу отводилась функция сопровождения, а музыкант-аккомпаниатор выполнял роль репетитора.

Второй этап – с двадцатых годов XIX и до начала XX в., который в истории музыки называют веком русского романса. В этот период возрастает роль фортепианного аккомпанеента от поддерживающей функции до уровня равноправного партнера ансамбля. Важную роль в этом перевороте сыграла творческая деятельность композиторов-пианистов, благодаря исполнительской культуре которых аккомпанемент как вид искусства вобрал в себя черты, свойственные национальному фортепианному стилю. Певучее, «вокальное» звукоизвлечение, образная выразительность, идеальное владение техникой при отсутствии внешних эффектов стали наиболее ценными качествами игры не только в XIX, но и в XX в. Их камерно-вокальная музыка потребовала активного творческого участия пианиста в исполнительском процессе, что привело к переоценке значимости фигуры аккомпаниатора.

Третий период – большая часть XX в. и по сей день – характеризуется зарождением новых тенденций в музыке в целом и в искусстве аккомпанеента в частности.

Профессиональное музыкальное искусство России своими корнями уходит в церковное пение. Основными очагами профессионального музыкального образования допетровской России были церковные хоры, регенты которых обучали певчих нотной грамоте, пению многоголосия, развивали слух и голос. Именно церковная музыка да-

ла первых композиторов – Василия Титова, Николая Калашникова, Федора Редрикова, чье творчество знаменовало собой начало становления русской композиторской школы. В церковных хорах сложились и основные принципы пения, которые были сформулированы в Церковном Уставе: «Юноши, поющие в церкви, должны петь Богу не голосом, а сердцем, – сердцем же поет тот, кто не только движет языком, но и ум напрягает к уразумению слов пения. Пусть поет язык, но в то же время пусть ум изыскивает смысл сказанного, чтобы воспеть тебе духом, воспеть же и умом» [37, с. 380].

Из этого источника появляется один из основных исполнительских принципов, характерных для русского вокального искусства, – особое, осознанное внимание к слову, образному миру произведения. Церковная певческая культура, будучи до начала XVIII в. единственным в России источником профессионализма в музыке, дала не только первые ростки музыкального образования, но и оказала решительное влияние на все последующее развитие исполнительства в целом.

Появившаяся в XVII в. в Италии опера начала свое триумфальное шествие по Европе и дошла до России. Влияние европейских культурных традиций во многих аспектах распространилось на российское общество и культуру. Светское музыкальное искусство рождалось в совокупности русской и западноевропейской культурных традиций усилиями дворянства, крепостной, разночинной интеллигенции, а также иностранных музыкантов.

Высокий уровень культуры и образования царской семьи влиял на уровень культуры не только ближайшего окружения, но и на российское общество в целом. Исполнительский уровень членов царской семьи и придворных нередко не уступал профессиональному. Возникший еще при царе Алексее Михайловиче в 1672 г. первый на Руси театр имел в своей труппе иностранных певцов, артистов, музыкантов, игравших на разных инструментах, – «органах, трубах, морских трубах, флейтах, кларнетах, тромбонах, скрипках и виолях-гамба, вместе с вокальным исполнением, а также на других инструментах» [42, с. 334].

Петр I понимал значение музыкального образования для статуса представителя царской фамилии и дал дочери Елизавете Петровне должное воспитание. Она пела в церковном хоре, была автором двух песен в народном стиле.

Установкам Петра I в области отечественной музыкальной культуры следовала императрица Анна Иоанновна. Не будучи музыкально образованной, она тем не менее заложила фундамент светского профессионального музыкального образования. Супруга Павла I, императрица Мария Федоровна обучалась игре на фортепиано у итальянского композитора Д. Паизиелло, а затем, после отъезда композитора, у Д. Бортнянского. Она часто выступала в дворцовых концертах не только с сольными произведениями, но и в ансамблях с профессиональными музыкантами. Высоко оценивая музыкальные способности императрицы, Паизиелло посвятил ей свой труд «Правила хорошего аккомпанемента на клавесине». Бортнянский написал для нее сонаты, квартеты и квинтеты. Не раз восхищала своими выступлениями при дворе супруга Александра I, Елизавета Алексеевна, получившая блестящее музыкальное образование. Она прекрасно пела, играла на фортепиано, гитаре и арфе.

Много сделала для развития и укрепления театрального искусства своими указами Екатерина II. Ее литературный талант проявился в области сочинения оперных либретто. Императрица написала пять оперных либретто на сказочные сюжеты. Она также являлась руководителем постановок, осуществленных при дворе. Интересно, что Екатерина стремилась придать операм национальный колорит, для чего использовала персонажи русских сказок и былин, народные песенные тексты и элементы обрядов.

С появлением оперных трупп возникала необходимость руководителю и его помощнику – капельмейстеру, в функции которого входило разучивание партий с вокалистами и аккомпанирование на клавишных инструментах, скоординировать действия всех участников спектакля – певцов хора, солистов, оркестра, танцоров. Репетиторская работа капельмейстера, явившаяся важнейшей отправной точкой в формировании профессии концертмейстера, была исключительно напряженной. Ей отдавали много сил и времени. Результатом стал быстрый рост вокального профессионализма и исполнительской культуры русских актеров к концу XVIII в.

Процесс работы над постановкой опер требовал от капельмейстера прекрасного владения инструментом, глубокого знания специфики вокального исполнительства, незаурядных педагогических спо-

собностей. Этими качествами в полной мере обладали замечательные музыканты Ф. Арайя, С. Дегтярев, В. Пашкевич, Д. Бортнянский, Е. Фомин, Ф. Сартори, К. Кавос. Они заложили прочный фундамент русского концертмейстерского искусства.

В итальянской оперной труппе, славившейся лучшими европейскими певцами, прекрасным оркестром, высокопрофессиональным хором, состоящим из российских певчих, роскошным оформлением спектаклей, долгие годы (с 1735 по 1759 гг.) работал и руководил труппой итальянский композитор и капельмейстер Франческо Арайя. Он работал над постановкой первой оперы на русском языке русскими артистами. Различные театральные труппы исполняли французские, немецкие и английские оперы, благодаря чему российская публика получила возможность познакомиться с образцами европейской музыкальной культуры.

Искусство аккомпанемента XVIII – XIX вв.

Конец XVIII и начало XIX в. – время становления новой светской музыкальной культуры. Возникают многочисленные формы музицирования: оперно-театральная, домашняя, салонная и концертная. Западноевропейские музыкальные жанры проникают в оперную и вокальную музыку. Появляются великолепные отечественные музыканты-исполнители.

Во второй половине XVIII в. в быт русского общества наряду с клавесином и клавикордом прочно входит фортепьяно. Эти инструменты используются как аккомпанирующие пению, участвуют в инструментальном ансамбле, в музыкальном сопровождении спектаклей. Со временем они становятся модными и в качестве солирующих. Постоянное усовершенствование фортепиано приводит к увеличению числа играющих.

Пение песен и романсов в кругу семьи и друзей в сопровождении арфы или гитары, фортепиано или импровизированного оркестра, инструментальное ансамблевое музицирование – явление, характерное и для дворцовой жизни, и для столичной аристократической среды, и для быта служилого и помещного дворянства.

Развивалось домашнее, салонное и концертное музицирование – основные формы придворного досуга. Появление салонов, которые выполняли функцию концертных площадок, имело большое значение для развития клавирного аккомпанемента. Наряду с профессиональными музыкантами в салонах выступали любители, демонстрировавшие высокое исполнительское искусство.

Здесь можно было услышать блистательные выступления выдающегося французского скрипача-виртуоза Л. Пезибля, клавесинистки Ле Саж, певцов Итальянской придворной оперной труппы К. Бонафини, Б. Маркетти и других, а в начале XIX в. – Д. Фильда, П. Роде, Б. Ромберга.

Также с успехом выступали представители знаменитых дворянских родов, получившие блестящее музыкальное образование, для которых музицирование было не только приятным досугом, но и способом самовыражения в искусстве. Например, современники очень ценили разностороннее дарование Е. Д. Голицыной: «Она играла не только труднейшие концерты на клавесине и аккомпанировала генерал-басом с листа, но пела также сложнейшие арии, которые были сочинены Арайя для Мориджи; она исполняла их не менее прелестно и художественно, чем Мориджи, с которым часто соревновалась в дуэтах» [26, с. 327, 415, 500].

Искусство аккомпанемента развивалось совместно с распространением концертмейстерской деятельности. Как правило, концертмейстерами были музыканты-профессионалы, сначала иностранцы, позднее русские, аккомпаниаторами были любители, чья профессиональная музыкальная подготовка была на высоком уровне. На плечи музыканта-профессионала ложилось много обязанностей – он был и композитор, и исполнитель, и педагог. Кроме того, функции концертмейстера-педагога и аккомпаниатора на концертах нередко совмещались.

Камерно-вокальный жанр не был достаточно развит в русской музыке XVIII в. Потребность в нем восполнялась широким распространением западноевропейской вокальной музыки. Это были немецкие *Lied*, французские *romance*, итальянские *canzone*. В придворно-аристократической среде предпочтение отдавалось французским романсам А. Гретри, Н. Далеярака, П. Монсиньи и др.

Появившийся в 1759 г. сборник Г. Н. Теплова (1711 – 1779) «Между делом безделье, или Собрание разных песен с приложенными тонами на три голоса» был первымopusом сочинения русского романса и городской песни. Как пишет Б. Асафьев в статье «Русский романс XIX века», «аккомпанемент постепенно начинает преобразовываться – от гусельной, затем клавесинной к арфной и фортепианной и, наконец, уже к специфически фортепианной, более плотной фактуре. Позднее выступает гитара и вносит свои формулы сопровождения» [4, с. 324].

Небольшое романсовое творчество Д. Бортнянского дает картину качественных изменений, происходящих в период эволюции русского фортепианного аккомпанемента. Его романсы содержат наиболее распространенные в клавирной музыке XVIII в. приемы: альбертиевы басы, задержания, мелизмы и т. д. Некоторые из аккомпанементов достаточно сложны в техническом и ансамблевом отношении и требуют от концертмейстера высокого мастерства. Сочинения Бортнянского были адресованы профессионально подготовленным любителям из аристократической среды, которые, получив прекрасное образование, довольно легко справлялись с пианистическими и вокальными трудностями.

Золотой век русского романса. XIX – XX вв.

Русское искусство впитало в себя и переосмыслило европейские влияния в соответствии с собственными национальными традициями. В течение всего двухсот лет оно не только достигло уровня развития западной культуры, но и поразило Европу художественными открытиями в литературе, музыке, театре. Творчество А. Чехова, Ф. Достоевского, М. Мусоргского, И. Стравинского, дягилевская антреприза в Париже повлияли на развитие европейской культуры всего XX в. В творчестве композиторов XIX – XX вв. приоритетные позиции занимали опера и камерно-вокальные жанры. Камерно-инструментальные жанры были представлены скромнее.

Оперно-театральный подъем, начавшийся в последней трети XVIII в., увенчался расцветом национальной оперы в XIX в.

С первых шагов русское оперное искусство стремилось к единству профессионализма, национальной самобытности и образной достоверности. Композиторам, заинтересованным в точном воплощении замысла, приходилось брать на себя дирижерские и концертмейстерские функции.

Благодаря сложной и кропотливой работе композиторов в опере складывались национальные традиции пения и аккомпанемента; кристаллизовалась также исполнительская эстетика русского оперного искусства. Занимаясь с певцами, композиторы придавали большое значение качеству звучания голоса, осмысленности и яркости исполнения, внятности и правильности произношения текста.

Многие русские композиторы были прекрасными концертмейстерами и работали с певцами в оперном театре. Например А. Верстовский, занимавший высокие посты в руководстве Большого театра, сам разучивал с певцами партии. Немало времени уделял занятиям с певцами М. Глинка – О. Петровым, А. Воробьевой-Петровой, Н. Гулак-Артемовским, Д. Леоновой и др. На этих уроках его блестящее концертмейстерское дарование счастливо сочеталось с прекрасным собственным вокальным показом, что помогало певцу безошибочно понять замысел композитора. Много работал в качестве оперного концертмейстера А. Варламов. Сохранились свидетельства о его тесном творческом сотрудничестве с выдающимся русским певцом А. Бантышевым: «Некоторые трудные партии в том или ином предстоящем спектакле Большого театра Бантышев проходил и с Верстовским, и с Варламовым. Варламов мог часами аккомпанировать ему на фортепиано, повторяя неудачные места, совершенно не обращая внимания на время» [43, с. 176].

Очень тщательно, настаивая на систематических занятиях, готовил роль Наташи с Ю. Платоновой А. Даргомыжский. Качественные перемены не замедлили сказаться: «До сих пор она пела как флейта. В «Русалке» она как будто переродилась» [17, с. 158].

Позднее эта традиция была продолжена М. Мусоргским, Н. Римским-Корсаковым, П. Чайковским, С. Рахманиновым и другими композиторами. Оперные театры служили площадкой для развития искусства аккомпанемента. Концертмейстеры были востребованы на постоянную работу, требовавшую владения определенными про-

фессиональными навыками. Разучивая оперные партии, пианист учился воссоздавать звучание оркестра, быть для певца дирижером и режиссером.

Веком русского романса называют временной период от начала XIX до начала XX в. Жанр романса становится популярным среди композиторов. Любимыми формами становятся элегии, баркаролы, баллады, заздравные песни, колыбельные, стилизации под народные песни. Партия фортепиано перестает быть второстепенной. Одной из наиболее популярных форм романса стала баллада, в которой сочетались повествовательно-драматическое содержание поэтического источника, определившее декламационность вокальной партии, сложность композиции и изобразительные элементы в аккомпанементе (буря, ритм скачки, звон погребального колокола и т. д.), воплощающие мрачные, фантастические образы (например, романс А. Верстовского на стихи А. Пушкина «Черная шаль»).

Заметно усложненная партия фортепиано уже не «сопровождает», а приобретает глубокий образно-эмоциональный смысл. Достаточно вспомнить баллады Н. Девитте «Под вечер, осенью ненастной», А. Варламова «Оседлаю коня» и, конечно, вершину этого жанра – «Ночной смотр» М. Глинки. В аккомпанементах характерны такие фактурные типы, как разложенный аккорд или гармоническая фигурация. Она чаще всего применялась в элегиях, баркаролах, то есть романсах лирико-созерцательного плана и лишь иногда драматического.

Тип аккомпанемента бас-аккорд характерен для заздравных песен, а также романсов-монологов. В подвижных темпах он способствует созданию решительных, волевых образов, а в медленных – имитации спокойного, мерного шага.

«Гитарный» аккомпанемент – также распространенный тип фактуры. В зависимости от контекста он мог подчеркивать, усиливать танцевальный характер музыки или участвовать в создании элегических, меланхолических образов.

Вступления и небольшие связки между куплетами вносили фактурное разнообразие в романсы. Фактура изменялась в зависимости от интонационного материала (контрастирующего, дополняющего, синтезирующего и т. д.). Материал, как правило, не выходил за рамки

создаваемого образа (А. Гурилев «Грусть девушки», «И скучно, и грустно»). Иногда в интерлюдиях появлялись звукоизобразительные моменты, иллюстрирующие литературный текст (вспомним «Соловья» А. Алябьева или «Жаворонка» М. Глинки). В обработках песен или песнях-романсах, приближенных к образцам народного творчества, фортепьянная партия часто обогащается, «ветвится» дополнительно вступающими голосами. Расцветивая по-разному основную мелодию, они усиливают ее образно-эмоциональное воздействие. Осуществляется связь с традициями русского многоголосного пения, в основе которого лежит подголосочная полифония. Примером такого типа фортепьянной фактуры может быть песня-романс А. Варламова «Ах ты, время, времячко».

Принципы подголосочной полифонии часто использовал М. Глинка, в частности, в элегии «Не искушай меня без нужды» и романсе «Я помню чудное мгновенье». В этих же произведениях можно найти элементы дуэтирования и диалогизирования, которые «выводят» фортепианную партию за рамки фонового звучания. В таких случаях от концертмейстера требуется не просто «поддержка» вокальной партии, а исполнение образное, соответствующее пению солиста.

Одним из первых русских композиторов, поднявших аккомпанемент на уровень подлинного искусства, был М. Глинка. Манера его игры для многих музыкантов являлась эталоном исполнительства. «В самом простом аккомпанементе всегда виден истинный артист, – утверждал музыкальный критик А. Серов. – Глинка аккомпанировал мастерски... В каждом ритурнеле он делал маленькие перемены: то прибавкой орнамента; то вплетая простые аккорды в изгибах мимолетного, грациозного контрапункта; и все это свободно, неожиданно, истинно артистически, потому что все эти варианты он импровизировал...» [40, с. 68 – 84].

«В игре Глинки не было ничего декоративного, концертного – ничего напоказ... Это было обаяние высшего разряда», – писал современник композитора [13, с. 432].

Романсы занимают важную часть его творчества. Они стали популярны еще при жизни и играли огромную роль в образовании вку-

сов. Глинка – великий мелодист. В его мелодиях сочетается напевность русской народной песни и итальянской кантилены, они плавны, гибки и имеют упругие и стройные мелодические контуры. В прекрасной мелодии романса «Венецианская ночь» слышны обороты итальянских – неаполитанских и венецианских народных мелодий и кантилен Беллини. Аккомпанементы Глинки чутко реагируют на движение мелодической линии, на малейшее изменение смысла текста. В каких-то случаях аккомпанемент служит общим «нейтральным» фоном для мелодии, чтобы не мешать свободе ее выражения («В крови горит...»), а иногда прерывает свою нейтральность, чтобы подчеркнуть характерные переломы в настроении («Я помню чудное мгновенье»). Часто встречаются «кружащиеся» танцевальные ритмы («К ней», «Я здесь, Инезилья», «Сто красавиц светлооких»), или же выполняет наравне с голосом симфонически-выразительную нагрузку («Ночной смотр»).

Асафьев подчеркивал «чуткость вкуса Глинки в отношении текста: умение облагородить плохие стихи, окутать их атмосферой музыки («омыть» в ней) – это одна сторона дела, но умение стать равным великому мастеру стиха (Пушкин) и не затушевать ни звучности, ни поэтической метрики – при постоянном, однако, преодолении схемы – это другая ценнейшая сторона его романсного мастерства» [13].

Вот как писал о манере игры композитора А. Серов: «Глинка играл на фортепиано без особенной претензии на виртуозность; но, по необыкновенной отчетливости в ритме и в звуке, по необыкновенной чистоте аккорда при самых сложных ходах гармонии он был и пианист весьма замечательный ... идеалом его была драматическая правда в музыке, верность идее, которая служит задачей каждого отдельного произведения» [31, с. 279 – 295].

По сути, верно подмеченные Серовым особенности глинкинского исполнения, можно назвать чертами, характерными для русской фортепианной школы. А именно – певучее, «вокальное» звукоизвлечение, образная выразительность и осмысленность исполнения, идеальное владение техникой при отсутствии внешних эффектов и пустой виртуозности, изящество и тщательность отделки.

Новые веяния, связанные с развитием оперного жанра в 40 – 60-х гг. XIX в. коснулись и камерно-вокального жанра музыки. Со-

здаются произведения с детально выписанными образами, точно очерченным сценическим действием. Рождаются новые вокальные жанры – сатирическая песня, бытовая вокальная сцена, романс-монолог. С их появлением углубляется проблематика, расширяется социальный состав «действующих лиц» романса, он выходит за рамки чистой, «незамутненной» лирики. Вокальная партия приобретает индивидуальность и выразительность речи. Большое значение в ней имеют паузы, акценты, ферматы, разнообразные ритмические рисунки, специфическое интервально-интонационное строение. Перед певцом теперь встают новые задачи: забота о выразительности каждого слова в единстве с эмоционально-психологической достоверностью исполнения.

В партии фортепиано возникают интонации декламационного характера, она становится более рельефной, эмоционально выразительной, хотя в целом сохраняются типы фактуры, характерные для раннего классического романса.

Все эти процессы рельефно представлены в романсах и песнях М. Мусоргского, где фортепиано отводится важнейшая роль в выполнении «состояний разлада, скорби и одиночества, носителей юродства и унижения, невзгод тяжелой действительности и гротескного изображения всяких уродливых, косных и пошлых сцен и фигур... Драматургическое начало выступает также вперед и романс расширяется до граней драматического действия» [4, с. 324].

Произведения композитора узнаются сразу благодаря ярко выраженному национальному строю, почти зримой образности, а также острой интонационной выразительности, специфической гармонии. «Мусоргский вводит в усвоенный им... выразительнейший музыкальный язык западных романтиков – гармонии, ритмы, красочные тембры, таящиеся в русских песнях, в русском народном говоре» [19, с. 318].

Новаторство Мусоргского в камерно-вокальном творчестве проявилось в новой трактовке жанра романса, который становится, скорее, сценкой, психологической зарисовкой, портретом и требует от исполнителей музыкальной режиссуры детальной психологической разработки образа. Мусоргский теснейшим образом приблизил музыкальную речь к естественной, разговорной, что диктовалось стремле-

нием композитора показать явления действительности и сложный процесс духовной жизни человека с максимальной правдивостью. Имеется в виду как достоверность жизненных ситуаций, человеческих характеров, так и правда чувств и психологических состояний, естественность музыкальной речи. Именно поэтому Мусоргский «...добрел до мелодии, творимой “говором человеческим”, к осмысленной, оправданной мелодии» [27, с. 23]. Результатом этих поисков стала музыкальная декламация, или музыкальный речитатив, тонко передающий малейшие изгибы, эмоциональные нюансы разговорной речи. Каждый элемент в его произведениях содержателен, каждая «подробность» имеет свою логику, подчеркивает тот или иной смысловой нюанс.

Мусоргский явился создателем нового творческого стиля – характеристического, вобравшего в себя интонационное своеобразие крестьянского и городского пения, речевой выразительности. Ему принадлежит приоритет в развитии в русском национальном певческом искусстве драматических и комических элементов, а также в привнесении в классические вокальные жанры и исполнительское искусство элементов театральной выразительности – воплощенных музыкальными средствами пластических движений, мимики, жестов, поз, гримас, обусловленных конкретными драматическими ситуациями. Произведения Мусоргского важно не только петь, но и сценически, актерски играть. Осваивая характерные стилистические черты музыки Мусоргского, исполнители глубже постигают особенности художественного содержания его произведений, корректируя на этой основе собственные индивидуальные понимания.

В разнообразных ситуациях Мусоргский последовательно и тонко использует тембровые, динамические и штриховые возможности инструмента. Они незаменимы, когда, изображая героя, композитор прибегает к шаржированию и гиперболе. Весьма характерна в этом плане «светская сказочка» «Козел».

К артикуляционным указаниям Мусоргского нужно относиться очень внимательно. Он их выписывает в тексте тщательно в обеих партиях. Вокальная партия часто дублируется у фортепиано, что требует внимания к ансамблю (романсы «Сиротка» и «Озорник»).

Характер музыкальной речи многих романсов и песен становится импульсивным, что достигается широким применением динамических оттенков и штрихов в качестве важных выразительно-образительных средств. Это качество отличает ее от той распевности, на основе которой в вокальных сочинениях предшественников и современников возникают постепенные длительные нарастания. В произведениях композитора фортепианная партия углубляет и обогащает образ, вырисовывающийся в партии голоса. Кроме того, она создает второй образный план в сюжетной линии, высвечивая скрытый подтекст, если на то нацеливает литературная первооснова.

Богатейшие возможности в выявлении исполнительского потенциала скрыты в вокальных циклах М. Мусоргского. Впервые в истории русского романса к вокальному циклу как форме обратился М. Глинка. Но композитор не ставил перед собой задачи сквозного драматургического развития. Двенадцать романсов, объединенных в цикл «Прощание с Петербургом», носят театрально-калейдоскопичный характер. То же самое можно сказать о «Шести баснях И. Крылова» А. Рубинштейна.

Циклы М. Мусоргского совершенно иного характера. В основе каждого лежит определенная идея: раскрытие внутреннего мира ребенка («Детская»); душевное одиночество и внутренняя изоляция героя в обществе («Без солнца»); конфликт между жизнью и смертью («Песни и пляски смерти»), которая раскрывается последовательно от номера к номеру. Впервые в камерно-вокальной музыке перед исполнителями встает задача воплощения сквозного развития идеи через различные образы и сюжетные ситуации. Впервые же в камерном жанре в столь масштабной форме решаются проблемы философского, общечеловеческого характера.

Драматургическая роль фортепианной партии огромна. Пианист не только создает эмоциональную атмосферу, но и вносит в портреты персонажей психологически точные детали, которые невозможно передать средствами одного только голоса. Равнозначное распределение образно-драматургической нагрузки между партиями в музыкальном тексте обусловило равноценность исполнительских задач, поставило тем самым аккомпаниатора в равное положение с певцом.

Масштаб дарования и уровень мастерства Мусоргского ярко проявился в области аккомпанемента – он был прекрасным концертмейстером. Редкий концерт в Петербурге второй половины 70-х гг. XIX в. обходился без его участия. В 1879 г. вместе с великой русской певицей Д. Леоновой М. Мусоргский совершил концертное турне по югу России, выступая в качестве концертмейстера. Он не любил репетировать и на концертах всегда играл с листа, а собственные романсы исполнял наизусть, постоянно варьируя в них аккомпанемент. Современники отмечали предельно выверенный звуковой баланс и красочное оркестровое звучание инструмента. Мусоргский-аккомпаниатор восхищал многих слушателей. В. Стасов по достоинству оценивал его необыкновенный талант, выделяя особую сферу музыки, национальную, где Мусоргский-аккомпаниатор не имел себе равных: «Мусоргский как аккомпаниатор ... решительно единственный, ни с кем несравненный. Даже такой, совершенно выходящий из ряда вон пианист, как А. Рубинштейн, равнялся с ним разве наполовину: они с одинаковым совершенством аккомпанировали гениальные романсы Шумана, Шуберта и другие подобные же высокие произведения общеевропейской идеальной и правильной музыки, но у Мусоргского была еще другая половина, недоступная ни для Рубинштейна, ни для всякого иного общеевропейского музыканта: это сторона музыки национальной и, специально тех глубоко народных, совершенно новых и, на манер Гоголя, реальных сцен и картинок... Тут уже Мусоргский был в своем особенном, новом и оригинальном царстве, куда за ним не мог проникнуть никакой музыкант-общеевропеец» [41, с. 33 – 39].

Важнейшую роль в становлении и развитии концертмейстерского искусства в России сыграли концертирующие композиторы-пианисты А. Рубинштейн, М. Балакирев, С. Рахманинов, Н. Метнер. Благодаря их исполнительской культуре аккомпанемент как вид искусства вобрал в себя черты, свойственные национальному фортепианному стилю. Певучее, «вокальное» звукоизвлечение, образная выразительность, идеальное владение техникой при отсутствии внешних эффектов стали наиболее ценными качествами игры не только в XIX, но и в XX в. Фортепианная партия приобрела концертные черты, обогатилась пианистическими приемами, представляющими иногда серьезные трудности для исполнителей, – виртуозными гаммаобраз-

ными и октавными пассажами, аккордовой пульсацией в быстрых темпах, репетициями, скачками на широкие интервалы и т. д. Например, романс С. Рахманинова на стихи Ф. Тютчева «Весенние воды».

Эти сложности в первую очередь были направлены на создание и раскрытие художественного образа. Наметилась и другая тенденция: композиторам стало как бы тесно в сугубо фортепианной звучности, и это привело к имитации тембров других инструментов, а также стремлению к передаче полнокровного звучания оркестра.

О принципе симфонизма, выраженном в целеустремленном развитии образа в романсе, можно говорить на примере произведений Чайковского и Рахманинова, Танеева, Метнера и других композиторов, где в двух равно содержательных вокальной и инструментальной партиях в процессе драматургического развития создается единый полнокровный образ. Партия фортепиано то оттеняет вокальную, то контрастирует с нею; обе партии взаимно дополняют друг друга. При взаимодействии голос и фортепиано участвуют в сквозном развитии первоначального образа, направленном к кульминации и приводящем к качественному переосмыслению этого образа. Особое значение имеют яркие, эмоционально насыщенные кульминации, например, как в романсах «Забыть так скоро» и «День ли царит» Чайковского, «Отрывок из Мюссе» и «Весенние воды» С. Рахманинова, и «тихие», как в романсе «Здесь хорошо». Как и у М. Мусоргского, в романсах П. Чайковского, С. Танеева, С. Рахманинова, Н. Метнера партия фортепьяно предстает равнозначной вокальной. Союз певца и пианиста становится содружеством интерпретаторов-единомышленников.

«Колоссальным завоеванием русской вокальной музыки последней трети XIX в. является камерная лирика Чайковского, – пишет Асафьев в статье «Русский романс XIX века». – Глубоко личный эмоциональный тон романсов Чайковского, начавших появляться с 1869 г., обусловлен, прежде всего, исключительно богатым лирико-мелодическим его дарованием, затем органически прирожденными свойствами характера: чувствительностью и острой впечатлительностью, значит, полной зависимостью от всяких “диссонансных” жизнеощущений. Чайковский в своем романсе почти целиком вышел из русского бытового, вернее, “домашнего”, романса, в котором слышны элементы цыганской песни (правда, в салонном ее преломлении) и

в некоторой небольшой дозе – украинские мелодические обороты (как и в его операх и симфониях). Весь этот материал в свою очередь испытал воздействие немецкой романтической песни и, главное, творчества Шумана. Лирика Чайковского ответила на эмоциональные запросы множества людей и ответила в понятных им звуко сочетаниях в преломлении правдивейшего и искреннейшего художника» [4].

Превращение пианиста в полноправного партнера певца можно также проследить на примере романсов Рахманинова. Вокальное и инструментальное начала в его романсах равноправны, а иногда партия фортепиано несет на себе даже главную нагрузку в воплощении музыкально-поэтического замысла. Его аккомпанементы отличаются богатством колористических оттенков и разнообразием фактуры.

«Какая благодарная задача стоит перед пианистом, открывшим том романсов Рахманинова! Какая широкая и красочная фактура, какой беспредельный разлив мелодии, какие пряные гармонические обороты! Даже в самых “скромных” лирических опусах Рахманинов не отделяет вокальную мелодию от полифонических сплетений фортепианной фактуры, пронизывает небольшие фразы певца мелодическими связками “поющего” рояля, и весь этот льющийся мелодический поток облачает в роскошные гармонические одеяния...», – пишет Е. Шендерович в книге «В концертмейстерском классе» [47, с. 164].

«Для того чтобы понять и воплотить замысел Рахманинова, надо очень внимательно относиться ко всем его указаниям. Кроме того, концертмейстер должен в совершенстве знать вокальную партию и предугадывать любое отклонение темпа в вокальной партии – расположение цезур для дыхания, манеру взятия верхних нот, tenuto. Вокальные миниатюры Рахманинова обладают удивительной притягательной силой. В них в сжатой, концентрированной форме выражены глубокие мысли и чувства: лирические, трагические, поэтические... Их можно сравнивать с рассказами Чехова, Бунина, где в небольшие рамки заключено такое значительное содержание, которое могло бы составить материал для крупного литературного произведения» [Там же].

Для русской музыкальной культуры двадцатые годы XIX и начало XX в. было временем наиболее интенсивных преобразований и художественных открытий во всех областях творчества, расцветом романса и оперы, рождением симфонии, балета, фортепьянной музыки, утвердившихся в своем значении для многих жанров национального искусства. Музыкальная жизнь, сосредоточенная поначалу преимущественно в замкнутом кругу, начала активно перемещаться в концертные залы. Профессиональное музыкальное образование, учрежденное в середине столетия, стало приносить первые результаты, национальные исполнительские школы – вокальная и фортепианная – демонстрировали выдающиеся достижения.

Значительные изменения произошли в искусстве аккомпанемента, который прошел путь от любительского «состояния», характерного для домашнего музицирования, до высокопрофессионального, проявившегося в концертном исполнительстве, ставшем важнейшей формой бытия музыки.

Русская музыка XX в.

Русская музыка XX в. – сложное, многоплоскостное явление, объединившее традиции и авангард. Новые идеи нашли свое воплощение в камерно-вокальной музыке. Литературно-поэтические источники, к которым обращаются композиторы, можно разделить на следующие группы.

1. Обращение русских композиторов к творчеству поэтов-символистов – З. Гиппиус, А. Блока, Вяч. Иванова, К. Бальмонта. Достаточно вспомнить романсы Р. Глиэра, Н. Мясковского, С. Прокофьева, поздние опусы С. Рахманинова.

Притягательной силой обладали и принципиальная оторванность сюжетов их стихотворений от всего, что связано с повседневностью, обыденностью, и необычные образные миры, и образы-символы, и фонетика, музыка стиха.

2. Классическая поэзия XX в. Помимо любовной лирики, композиторов привлекают тексты, поднимающие общечеловеческие, философские проблемы (например, романсы Н. Мясковского на стихи Е. Баратынского «Мой дар убог...», «Муза»; Р. Глиэра на стихи Г. Гейне «Я – Атлас злополучный» и др.).

3. Приметой века можно назвать обращение композиторов к поэзии разных народов, что обогатило интонационную, ладогармоническую и жанровую сферы отечественной вокальной музыки. Но раздвинулись не только национальные или географические границы поэзии – востребованными стали старинные тексты. Они помогали осмыслить вечные проблемы, ощутить связь времен и поколений, позволили выйти на другой уровень обобщения.

Особенностью искусства XX в. стало обновление музыкального языка. Поиск красоты в насыщенных диссонансами гармониях, изломанная резкими скачками мелодика, особая ритмическая организация музыкальной ткани – отличительные черты музыкального языка композиторов XX в. Важнейшей тенденцией времени и новацией в ладогармонической сфере стали многозвучные лады и диссонансные созвучия, расположенные на одном полюсе, и малообъемные диатонические структуры, трезвучия и двузвучия – на другом.

Поиски новых красок и тембров, создание различных звуковых эффектов в партии фортепиано ставят перед концертмейстером интересные задачи, связанные со «звукописью», – от звукоимитации до создания тончайших темброво-колористических картин. В создании колористических эффектов возрастает роль педали. Иногда она может не меняться в течение нескольких тактов, собирая в своеобразные звуковые пятна различные гармонии или объединяя разбросанную по регистрам мелодию. В связи со сложностью исполнительских задач обозначение педали в нотном тексте либо совсем отсутствует, либо дается очень схематично в расчете на мастерство и опыт пианиста.

Одна из характерных черт композиторского стиля Прокофьева – новое отношение к ритму. Прокофьев часто использует различные сочетания акцентов, с помощью которых он подчеркивает гармонии или отдельные звуки.

«Прокофьевский пианизм – графический, мускулистый, беспедальный, тяготеющий к обнаженной четкости линий и резкой ударной акцентности – являет некую антитезу как “романтическому” стилю Рахманинова, так и изысканно-импрессионистскому стилю пианизма Дебюсси» [38, с. 7 – 44].

Авангардные поиски современных композиторов обогатили штриховую палитру пианиста, увеличили тембровые возможности инструмента. В партии фортепьяно нередко встречаются ремарки: «*pizz.* на струнах», «*glissando* на струнах», «стучать по крышке» и т. д. (например, «Рассвет» М. Слонимского на стихи Рейна).

Пианисты должны владеть всеми известными сегодня приемами звукоизвлечения. Правильная расшифровка современных авторских указаний и их грамотное исполнение также являются важной задачей концертмейстера. Современные авторы не всегда четко разъясняют свои намерения в партитурах, поэтому расшифровка текста занимает немало времени. Фактура партии фортепиано меняется – то она становится подчеркнуто прозрачна и «выглядит» как простейшая гармоническая поддержка, то имитирует и варьирует линию голоса. В поисках новых красок композиторы используют прием одновременного звучания крайних регистров инструмента, что придает музыке несколько нереальную окраску. Часто применяется предельно низкий басовый регистр фортепиано как специфический тембр, характеризующий галерею образов от зловеще-гротесковых до трагических. Такие моменты часто встречаются в песнях Д. Шостаковича, Г. Свиридова, С. Слонимского.

Один из основных художественных приемов XX в. – полистилистика. Стремление ощутить связь эпох и народов, взглянуть на события минувших дней и переосмыслить их с точки зрения современности; использование элемента театральности как одной из ведущих тенденций культуры – основные идейные направления русских композиторов, выразившиеся в этом новом стилистическом приеме.

Разностилевые приемы появляются в партии фортепиано, поэтому на плечи концертмейстера ложится задача передать в исполнении особенности той или иной эпохи сквозь призму современности, создать своеобразный, но гармоничный сплав из разнородных элементов.

Особое внимание в творчестве современных композиторов уделяется вокальным циклам. В отличие от подобных сочинений XIX столетия, объединение романсов происходит в основном не по сю-

жетному, а по образно-эмоциональному принципу. Возможности циклической формы максимально раскрылись в творчестве Г. Свиридова и Д. Шостаковича. Различные по сюжетно-драматургическому замыслу, стилистике, средствам выразительности, произведения этих композиторов являют собой вершину камерно-вокальной музыки второй половины XX в.

Одна из особенностей современных вокальных циклов – расширение состава исполнителей. Например, «Петербургские песни» Г. Свиридова распределены между сопрано, меццо-сопрано, баритоном и басом, а цикл Д. Шостаковича «Из еврейской народной поэзии» написан для фортепиано и трех солистов. Многосоставность исполнителей связана с театрализацией и углублением драматургических линий произведений, что, несомненно, усложняет жанр камерно-вокальной музыки. В этом случае пианисту приходится брать на себя функции, характерные для оперного дирижера и режиссера, т. е. быть организующей и направляющей силой разворачивающегося действия.

Серьезные изменения происходят в вокальной партии, отразившей новую музыкально-языковую реальность. Кантилена с округлой фразировкой «заменяется» короткими мелодиями. Мотивы обособлены паузами и рассредоточены по регистрам (например, романс Н. Мясковского на стихи Дельвига «Любовь»).

Помимо традиционных приемов пения в вокальной партии появились характерные для народного пения скользящие интонации, свободные взлеты и нисхождения голоса, псалмодирование, речитация между пением и речью, вокализация с закрытым ртом и т. д.

Изменение музыкального языка выдвинуло перед исполнителями ряд совершенно новых задач. Важнейшая из них – необходимость адаптироваться к непривычной ладотональной обстановке и нетрадиционным ритмическим решениям. Певцам необходимо осваивать широкоинтервальную мелодику, иногда неудобную для вокализации, часто приближенную к речевому интонированию. В этой связи значительно возрастает роль концертмейстера как педагога-наставника. Новации в сфере музыкального языка и жанра существенно повлияли и на ансамблевые, и на собственно концертмейстерские задачи.

Вопросы и задания

1. Какие периоды можно выделить в истории искусства аккомпанеента в России?

2. В какой степени итальянская опера повлияла на развитие музыкального искусства России?

3. В чем заключалась функция капельмейстера оперной труппы?

4. Назовите имена композиторов XVIII в., служивших капельмейстерами российских театров.

5. Расскажите о различных формах музицирования светской музыкальной культуры в России на рубеже XVIII – XIX вв. Как развивалось искусство аккомпанеента в этот период времени?

6. Назовите имена первых авторов русского романса. Какие жанры были приоритетными в российской музыкальной культуре XIX – XX вв.? Расскажите о концертмейстерской деятельности русских композиторов.

7. Выберите несколько разнохарактерных романсов Гурилева, Варламова, Глинки и Даргомыжского. Проиграйте их сначала с листа и остановитесь в дальнейшей работе на особенностях фактуры аккомпанеента, на выборе правильного темпа.

8. Выберите несколько песен из циклов «Детская» и «Без солнца» Мусоргского: сначала сыграйте с листа, затем в три строчки, делая основной акцент на бас и вокальную линию. Затем технически проработайте аккомпанементы.

9. Выберите несколько романсов Чайковского, Танеева, Рахманинова и Метнера. Внимательно изучите партию фортепиано, затем проиграйте романсы в три строчки, соблюдая ритмический рисунок, вокальную фразировку и гармоническую основу. Расскажите об особенностях педализации.

10. К каким литературно-поэтическим источникам обращаются композиторы XX в.?

11. Каким образом обновляется музыкальный язык?

12. Выберите несколько романсов Прокофьева, Шостаковича, Свиридова. Изучите произведения и расскажите о тех трудностях, с которыми вы встретились, работая над музыкой композиторов XX в.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Изучение истории любого предмета – увлекательный процесс, позволяющий проследить пути его становления и развитие от истоков до настоящего времени.

Концертмейстерство – предмет, изучаемый в музыкальных учебных заведениях. Он занимает важное место в цикле исполнительских дисциплин и является составной частью профессиональной подготовки студентов. Изучая историю концертмейстерского искусства, пианист не только узнает возможности своего собственного инструмента, так как история клавирного аккомпанемента движется параллельно с историей фортепианного искусства, но и непосредственно соприкасается с различными видами искусства – поэзией, вокальным, инструментальным, хоровым и драматическим искусством, с балетом, что повышает интеллектуальный и культурный уровень студента и дает возможность расширить мировоззрение. В этом смысле изучение данного предмета имеет ярко выраженный общеобразовательный смысл и приводит к выводу о том, что современное концертмейстерское искусство существует как совокупность сохраняемых и передаваемых знаний и традиций. Его исполнительские и педагогические принципы утверждаются и реализуются в XXI в. в деятельности множества музыкантов.

Развитие у студента навыков самостоятельной работы над произведением, опирающихся в первую очередь на изучение стиля и музыкальной формы, а также воплощение образно-поэтической сущности творений многих композиторов – важнейшие задачи педагога. Внимание, уделенное изучению стилевых особенностей исполнения произведений композиторов разных эпох, в работе концертмейстера-педагога неслучайно. Изучение, понимание и формирование чувства стиля пианиста-ансамблиста – важное условие подготовки будущего музыканта. Такой подход способствует развитию эмоциональной и интеллектуальной сфер человеческой личности и служит важным фактором общей и музыкальной культуры студента. Вопросы стилевого подхода в обучении пианистов актуальны для современной оте-

чественной педагогики. Необходимо изучение научно-методических трудов великих музыкантов-исполнителей и педагогов, которые имеют большую ценность как для начинающих концертмейстеров, так и для опытных музыкантов. Среди рекомендуемых авторов следует назвать имена Г. Нейгауза, Н. Голубовской, Е. Либермана, В. Ландовски, А. Люблинского, Я. Мильштейна, Н. Крючкова, С. Савшинского, Е. Шендеровича, В. Чачавы, Н. Лузум, а также зарубежных музыкантов – Д. Мура, К. Адлера, Р. Спилмана и др.

Деятельность концертмейстера требует от пианиста применения многосторонних знаний в области гармонии, сольфеджио, полифонии, истории музыки, анализа музыкальных произведений, вокальной и хоровой литературы, педагогики – в их взаимосвязях. Кроме того, необходимо присутствие таких психологических качеств личности, как педагогический такт и чуткость, выдержка и воля, быстрота реакции и находчивость в неожиданных ситуациях.

Концертмейстер – помощник и друг певца (или инструменталиста), наставник его творческих дел. Право на такую роль может иметь далеко не каждый концертмейстер – оно завоевывается авторитетом солидных знаний, постоянной творческой собранностью, настойчивостью, ответственностью в достижении нужных художественных результатов при совместной работе с солистами, в собственном музыкальном совершенствовании. Е. Шендерович в книге «В концертмейстерском классе», ставшей настольной для многих пианистов-концертмейстеров, писал: «пианист, посвятивший себя этой деятельности, является одновременно и ведущим, и ведомым, и педагогом-наставником, и покорным исполнителем воли своего солиста, а в целом – его другом и соратником».

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК*

1. Асафьев, Б. В. Избранные труды / Б. В. Асафьев. – М. : АН СССР, 1954. – Т. 3.
2. *Он же*. Встречи и раздумья / Б. В. Асафьев. – М. : Сов. музыка. – 1954. – № 11.
3. *Он же*. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев. – Л. : Гос. муз. изд-во, 1963.
4. *Он же*. Русская музыка / Б. В. Асафьев. – Л. : Музыка, 1968.
5. Аристотель. Об искусстве поэзии / Аристотель ; пер. с древнегреч. В. Г. Апелльрота. – М. : Гослитиздат, 1957.
6. Бабюк, В. Л. Становление концертмейстерской деятельности в России XVIII – XX веков : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Бабюк Валерия Львовна. – Магнитогорск, 2003. – 23 с.
7. Берберова, Н. Аккомпаниаторша. Повесть / Н. Берберова // Аврора. – 1990. – № 2.
8. Браудо, И. А. Артикуляция. Вопросы музыкально-исполнительского искусства / И. А. Браудо. Вып. 5. – М. : Музыка, 1969.
9. Васина-Гроссман, В. Л. Русский классический романс XIX века / В. Л. Васина-Гроссман. – М. : АН СССР, 1956.
10. Виноградов, К. Л. О специфике взаимоотношений пианиста-концертмейстера и певца / К. Л. Виноградов // Музыкальное исполнительство и современность. Вып. 1. – М. : Музыка, 1988.
11. Гегель, Г. Ф. Эстетика / Г. Ф. Гегель. – М., 1971. – Т. 3.
12. Гедда, Н. Дар не дается бесплатно / Н. Гедда. – М. : Радуга, 1983.
13. Глинка в воспоминаниях современников / под общ. ред. А. Орловой. – М., 1955.
14. Глинка, М. И. Литературное наследие / М. И. Глинка. – М. – Л. : Гос. муз. изд-во, 1952. – Т. 1.
15. Голубовская, Н. О музыкальном исполнительстве / Н. О. Голубовская. – Л. : Музыка, 1985.
16. Гольденвейзер, А. Б. О музыкальном исполнительстве. Вопросы музыкально-исполнительского искусства / А. Б. Гольденвейзер // Вопросы музыкально-исполнительского искусства. Вып. 2. – М. : Гос. муз. изд-во, 1956.
17. Даргомыжский, А. Автобиография, письма, воспоминания современников / А. Даргомыжский. – П., 1921.

* Приводится в авторской редакции.

18. Деличиева, Н. Исполнительский стиль вокальных произведений И. С. Баха / Н. Деличиева. – М. : Музыка, 1980.
19. Демидова, А. Из воспоминаний. Мусоргский в воспоминаниях современников / А. Демидова – М., 1989.
20. Доливо, А. Исполнитель и художественные принципы Мусоргского. Вопросы музыкально-исполнительского искусства / А. Доливо // Вопросы музыкально-исполнительского искусства. – М. : Гос. муз. изд-во, 1958.
21. *Он же*. Певец и песня / А. Доливо. – М. – Л. : Гос. муз. изд-во, 1948.
22. Либерман, Е. Я. Творческая работа пианиста с авторским текстом / Е. Я. Либерман. – М. : Музыка, 1988.
23. Ландовска, Ванда. О музыке / Ванда Ландовска. – М. : Радуга, 1991.
24. Люблинский, А. А Теория и практика аккомпанемента / А. А. Люблинский. – Л. : Музыка, 1972.
25. Мильштейн, Я. И. Уникальный ансамбль. Вопросы теории и истории и исполнительства : сб. ст. / Я. И. Мильштейн. – М. : Сов. композитор, 1983.
26. Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. XVIII век. – СПб., 1996. – Т. 1; 1998 – Т. 2; 1999 – Т. 3.
27. Мусоргский, М. П. Избранные письма / М. П. Мусоргский. – М. : Музыка, 1959.
28. Мур, Д. Певец и аккомпаниатор / Д. Мур. – М. : Радуга, 1987.
29. Коган, Г. М. Н. Дорлиак и С. Рихтер / Г. М. Коган // Сов. музыка. – 1975. – № 5.
30. Крючков, Н. Искусство аккомпанемента как предмет обучения / Н. Крючков. – Л. : Гос. муз. изд-во, 1961.
31. Натансон, В. О пианизме Глинки. Памяти Глинки: Исследования и материалы / В. Натансон, А. Николаев. – М. : АН СССР, 1958.
32. Нейгауз, Г. Об искусстве фортепианной игры / Г. Нейгауз. – М. : Музыка, 1982.
33. Нестеренко, Е. Жизнь в пении / Е. Нестеренко. – М. : Музыка, – № 1. – 1963.
34. Орлова, Е. М. Интонационная теория Асафьева как учение о специфике музыкального мышления / Е. М. Орлова. – М., 1984.
35. Платон. Сочинения : в 3 т. / Платон. – М. : Мысль, 1968. – Т. 1.
36. Покровский, Б. Заметки о работе режиссера и актера в оперном театре. Вопросы музыкально-исполнительского искусства / Б. Покровский. – М. : Гос. муз. изд-во, 1958. – Вып. 2.

37. Разумовский, Д. Церковное пение в России / Д. Разумовский. – М., 1867.
38. Сабинаина, М. Прокофьев. Музыка XX века / М. Сабинаина. – М., 1994. – Т. 2. – Ч. 4.
39. Савшинский, С. И. Работа пианиста над музыкальным произведением / С. И. Савшинский. – М. – Л. : Музыка, 1964.
40. Серов, А. Н. Воспоминания о Глинке. Глинка в воспоминаниях современников / А. Н. Серов. – М., 1955.
41. Стасов, В. Биографический очерк // Мусоргский в воспоминаниях современников / В. Стасов. – М., 1989.
42. Старикова, Л. Театральная жизнь старинной Москвы: Эпоха, быт, нравы / Л. Старикова. – М., 1988.
43. Сконечная, А. Московский Парнас / А. Сконечная. – М., 1983.
44. Теория и методика обучения игре на фортепиано. – М. : Владос, 2001.
45. Тоубман, Говард. Искусство Артуро Тосканини / Говард Тоубман. – Л. : Музыка, 1974.
46. Холопова, В. Н. Музыка как вид искусства / В. Н. Холопова. – М., 1994.
47. Шендерович, Е. В концертмейстерском классе / Е. Шендерович – М. : Музыка. 1996.
48. *Он же*. С певцом на концертной эстраде / Е. М. Шендерович. – Иерусалим : Иерусалим. изд. центр, 1997.
49. Шуман, Р. Избранные статьи о музыке / Р. Шуман. – М. : Муз. изд-во, 1956.
50. Adler, Kurt. 1907. The art of accompanying and coaching / Adler Kurt. – University of Minnesota Press. – Minneapolis, 1965.
51. Dorian, Frederick. The history of Music in Performance / Dorian Frederick. – New York : W. W. Norton&Co., 1942.
52. Boulanger, Nadja. Lectures on Modern Music / Boulanger Nadja. – Huston : Rice Institute, 1926.
53. Grove. Dictionary of music and musicians (5th edition, edited by Eric Bloom). – New York : St. Martin's Press, 1955.
54. Nielsen Deon Price. Accompanying Skills for pianists / Nielsen Deon Price. – D. M. A., Culver Crest Publication, 1991.
55. Spillman, Robert. The art of accompanying. Master Lessons from the Repertoire / Spillman Robert. – MacMillan, 1985.

РЕКОМЕНДАТЕЛЬНЫЙ БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК*

1. Асафьев, Б. В. Встречи и раздумья / Б. В. Асафьев // Сов. музыка. – 1954. – № 11.
2. *Он же*. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев. – Л. : Гос. муз. изд-во, 1963.
3. *Он же*. Русская музыка / Б. В. Асафьев. – Л. : Музыка, 1968.
4. Браудо, И. А. Артикуляция / И. А. Браудо // Вопросы музыкально-исполнительского искусства. Вып. 5. – М. : Музыка, 1969.
5. Васина-Гроссман, В. Л. Русский классический романс XIX века / В. Л. Васина-Гроссман. – М. : АН СССР, 1956.
6. Виноградов, К. Л. О специфике взаимоотношений пианиста-концертмейстера и певца / К. Л. Виноградов // Музыкальное исполнительство и современность. Вып. 1. – М. : Музыка, 1988.
7. Ганзбург, Г. И. Статьи о Шуберте / Г. И. Ганзбург. – Харьков : Ин-т музыкознания, 1997.
8. Гедда, Н. Дар не дается бесплатно / Н. Гедда. – М. : Радуга, 1983.
9. Глинка в воспоминаниях современников / под общ. ред. А. Орловой. – М., 1955.
10. Глинка, М. И. Литературное наследие / М. И. Глинка. – М. – Л. : Гос. муз. изд-во, 1952. – Т. 1.
11. Голубовская, Н. О музыкальном исполнительстве / Н. Голубовская. – Л. : Музыка, 1985.
12. Гольденвейзер, А. Б. О музыкальном исполнительстве / А. Б. Гольденвейзер // Вопросы музыкально-исполнительского искусства. Вып. 2. – М. : Гос. муз. изд-во, 1958.
13. *Он же*. О музыкальном искусстве : сб. ст. / А. Б. Гольденвейзер // сост., общ. ред., вступ. ст. и коммент. Д. Благого. – М., 1975.
14. Гофман, И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре / ред., вступ. ст. и примеч. Г. М. Когана. – М., 1961.
15. Даргомыжский, А. Автобиография, письма, воспоминания современников / А. Даргомыжский. – П., 1921. – 158 с.
16. Делициева, Н. Исполнительский стиль вокальных произведений И. С. Баха / Н. Делициева. – М. : Музыка, 1980.

* Приводится в авторской редакции.

17. Демидова, А. Из воспоминаний / А. Демидова // Мусоргский в воспоминаниях современников. – М., 1989.
18. Доливо, А. Исполнитель и художественные принципы Мусоргского / А. Доливо // Вопросы музыкально-исполнительского искусства. Вып. 2. – М. : Гос. муз. изд-во, 1958.
19. *Он же*. Певец и песня / А. Доливо. – М. – Л. : Гос. муз. изд-во, 1948.
20. Коган, Г. М. Работа пианиста / Г. М. Коган. – М., 1963.
21. Крючков, Н. Искусство аккомпанемента как предмет обучения / Н. Крючков. – Л. : Гос. муз. изд-во, 1961.
22. Ландовска, Ванда. О музыке / Ванда Ландовска. – М. : Радуга, 1991.
23. Либерман, Е. Я. Творческая работа пианиста с авторским текстом / Е. Я. Либерман. – М. : Музыка, 1988
24. Люблинский, А. А. Теория и практика аккомпанемента / А. А. Люблинский. – Л. : Музыка, 1972.
25. Медушевский, В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / В. В. Медушевский. – М., 1976.
26. Мильштейн, Я. И. Уникальный ансамбль / Я. И. Мильштейн // Вопросы теории и истории и исполнительства : сб. ст. – М. : Сов. композитор, 1983.
27. Мур, Д. Певец и аккомпаниатор. Воспоминания. Размышления о музыке / Д. Мур. – М. : Радуга, 1987.
28. Назайкинский, Е. В. О психологии музыкального восприятия / Е. В. Назайкинский. – М., 1972.
29. Натансон, В. О пианизме Глинки. Памяти Глинки: Исследования и материалы / В. Натансон, А. Николаев. – М. : АН СССР, 1958.
30. Нейгауз, Г. Об искусстве фортепианной игры / Г. Нейгауз. – М. : Музыка, 1982.
31. Николаева, Р. Р. Воспитание навыков чтения с листа и транспонирование в классе концертмейстерского мастерства / Р. Р. Николаева // Музыказнание. – Алма-Ата, 1975.
32. Нестеренко, Е. Жизнь в пении / Е. Нестеренко // Москва. – М., 1963.
33. *Он же*. Размышление о профессии / Е. Е. Нестеренко. – М. : Искусство, 1985.

34. Покровский, Б. Заметки о работе режиссера и актера в оперном театре / Б. Покровский // Вопросы музыкально-исполнительского искусства. – Вып. 2. – М. : Гос. муз. изд-во, 1958.
35. Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы : сб. науч. тр. / сост. Г. И. Ганзбург. – Харьков : РА, 1999.
36. Россохина, В. Советское камерно-вокальное исполнительство / В. Россохина. – М. : Сов. композитор, 1978.
37. Сабина, М. Прокофьев / М. Сабина // Музыка XX века. – М., 1994.
38. Савшинский, С. И. Работа пианиста над музыкальным произведением / С. И. Савшинский. – М. – Л. : Музыка, 1964.
39. Серов, А. Н. Воспоминания о Глинке / А. Н. Серов // Глинка в воспоминаниях современников. – М., 1955.
40. Скребков, С. С. Художественные принципы музыкальных стилей С. С. Скребков. – М. : Музыка, 1973.
41. Стасов, В. Биографический очерк / В. Стасов // Мусоргский в воспоминаниях современников. – М., 1989.
42. Степанидина, О. Д. Некоторые проблемы взаимосвязи вокальной и фортепианной партий в русском романсе / О. Д. Степанидина. – Саратов : Университет, 1983.
43. Тобман, Говард. Искусство Артуро Тосканини / Говард Тобман. – Л. : Музыка, 1974.
44. Шендерович, Е. М. Фортепианная партия в вокальном цикле / Е. М. Шендерович. – М. : Музыка, 1983.
45. *Он же*. В концертмейстерском классе / Е. М. Шендерович. – М. : Музыка. 1996.
46. *Он же*. С певцом на концертной эстраде / Е. М. Шендерович. – Иерусалим : Иерусалим. изд. центр, 1997.
47. Шиленко, Г. Композиторы Франции / Г. Шиленко. – М. : Музыка, 1984
48. Шуман, Р. Избранные статьи о музыке / Р. Шуман. – М. : Музык. изд-во, 1956.
49. Цыпин, Г. М. Музыкант и его работа: Проблемы психологии творчества / Г. М. Цыпин. – М., 1988.
50. *Он же*. Исполнитель и техника / Г. М. Цыпин. – М., 1999.
51. Яроцинский, С. Дебюсси, импрессионизм и символизм / С. Яроцинский. – М. : Прогресс, 1978.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
Глава 1. РОЛЬ И МЕСТО КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В ТВОРЧЕСКОМ СОЮЗЕ ДВУХ МУЗЫКАНТОВ: ИСТОРИЧЕСКИЙ ОБЗОР	5
<i>Вопросы и задания</i>	17
Глава 2. АККОМПАНеМЕНТ В БИБЛЕЙСКИЕ И АНТИЧНЫЕ ВРЕМЕНА. ЭПОХА ТРУБАДУРОВ. ИСКУССТВО ARS NOVA	19
<i>Вопросы и задания</i>	24
Глава 3. ЭПОХА БАРОККО.....	25
<i>Вопросы и задания</i>	52
Глава 4. ПРЕДКЛАССИЧЕСКИЙ И КЛАССИЧЕСКИЙ ПЕРИОДЫ.....	53
<i>Вопросы и задания</i>	74
Глава 5. ШУБЕРТ И РОМАНТИЧЕСКИЙ ПЕРИОД.....	75
<i>Вопросы и задания</i>	100
Глава 6. КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО ФРАНЦУЗСКИХ КОМПОЗИТОРОВ	101
<i>Вопросы и задания</i>	105
Глава 7. К ИСТОРИИ СТАНОВЛЕНИЯ И РАЗВИТИЯ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОГО ИСКУССТВА В РОССИИ.....	106
<i>Вопросы и задания</i>	126
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	127
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК.....	129
РЕКОМЕНДАТЕЛЬНЫЙ БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	132

Учебное издание

АКБАРИ Юлия Борисовна

К ИСТОРИИ ИСКУССТВА АККОМПАНеМЕНТА

Учебное пособие

Технические редакторы С. А. Володин, О. В. Балашова

Компьютерная верстка Л. В. Макаровой

Выпускающий редактор А. А. Амирсейидова

Подписано в печать 28.10.22.

Формат 60×84/16. Усл. печ. л. 7,91. Тираж 40 экз.

Заказ

Издательство

Владимирского государственного университета
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых.
600000, Владимир, ул. Горького, 87.