

История искусства аккомпанемента

Изучая историю концертмейстерского искусства, пианист не только узнает возможности своего инструмента, так как история клавирного аккомпанемента движется параллельно с историей фортепианного искусства, но и непосредственно соприкасается с различными другими видами искусств – с поэзией, с вокальным, инструментальным, хоровым, драматическим искусством, балетом.

Внимание, уделенное изучению стиливых особенностей исполнения произведений композиторов разных эпох, в работе концертмейстера-педагога не случайно. Изучение, понимание и формирование чувства стиля пианиста-ансамблиста – важное условие подготовки будущего музыканта.

Изучение музыкальных стилей прошлого и настоящего – процесс долговременный. Это увлекательное занятие заставляет нас штудировать многочисленные оперные, балетные клавиры, вокальные, инструментальные произведения какого-то одного автора или группы композиторов определенного времени и стиля.

Термин «**музыкальный стиль**» определяет систему средств музыкальной выразительности, которая служит для воплощения определенного идейно-образного содержания. Общность стиливых признаков в музыкальных произведениях опирается на социально-исторические условия, мировоззрения композиторов, их творческие методы.

Слово «стиль» заимствовано из древнегреческого языка. Палочке для письма на восковых дощечках соответствовало слово «стиль», оно ассоциировалось с почерком. Узнаваемый почерк-стиль послужил прототипом индивидуальной творческой манеры.

Возникая и формируясь в рамках конкретной исторической эпохи, стиль постепенно развивается, достигает расцвета, угасает, уступая путь новым стилям.

Независимо от времени каждый стиль сохранил свою оригинальность и значимость. При этом он не отрицает и не перечеркивает того, что было создано ранее, а использует лучшие достижения в своем развитии.

Трехсотлетняя история фортепиано дошла до наших дней вместе с трёхсотлетней историей искусства клавирного аккомпанемента. Французское слово «аккомпанемент» образовано от глагола аккомпанировать – «сопровождать».

Сопровождение подразумевает опору мелодии – ритмическую и гармоническую. Характер и роль аккомпанемента зависит от эпохи, национальной принадлежности музыки и ее стиля.

Диапазон истории искусства аккомпанемента широк.

С древнейших времен люди аккомпанировали себе на лютне, духовых инструментах – флейте, трубе, на ударных – бубне.

Эти аккомпанементы были просты. Они повторяли основную мелодию октавой выше или ниже. Иногда прибавлялись небольшие украшения.

Древние греки имели более высокий уровень аккомпанементного искусства. Вокальная музыка являлась важной частью музыкального искусства Древней Греции. Мелодии сочинялись в соответствии с поэтическим размером стиха. Они использовали различные музыкальные инструменты, аккомпанируя своим артистам и хорам.

Эпоха начала *христианства* и раннего *Средневековья* была временем духовной музыки, которая исполнялась без сопровождения. А на улице того времени было много акробатов, артистов, фокусников, которые сопровождали свои представления игрой на различных инструментах. Сначала подобные занятия не были уважаемы в обществе, но со временем музыкантов стали принимать на службу во дворцы к аристократам.

В период *раннего Возрождения* Флоренция стала центром всех искусств. Наряду с вокальной, стремительно развивалась инструментальная музыка. Любимым инструментом становится *лютня*.

XVI век – новый виток роста полифонической музыки. Совершенствуется техника контрапункта, развивается нотная запись. Композиторы писали музыку, насыщенную орнаментами. В сопровождении

использовались различные инструменты: виолы, лютни, клавишные инструменты. Зарождалась оркестровая и камерная музыка.

В эпоху Барокко (XVII в. – нач.XVIII в.) улучшилась конструкция клавишных инструментов. На спинете, харпсихорде и вирджинале стало возможным исполнение сложных видов аккомпанемента. Были усовершенствованы струнные инструменты. Развивалась виртуозная техника импровизации. С этого момента можно говорить о **профессии аккомпаниатора** как о реально существующей в мире музыки «Маэстро чембало» – так называли музыканта, играющего на харпсихорде или клавесине, который должен был поддерживать игру в ансамбле. Он же был предшественником дирижера.

Композитором-новатором французского барокко, который внес огромный вклад в мировое музыкальное искусство, стал **Жан Филипп Рамо**. Виртуозный клавесинист уделял особое внимание методике аккомпанирования, технике расшифровки и игры цифрованного баса.

Рядом с Рамо обычно называют имя **Куперена**, выдающегося исполнителя. В своей книге «Искусство игры на клавесине» Куперен разъясняет, как правильно исполнять свои украшения, фразировку, объясняет принципы аппликатуры.

Средневековое музыкальное искусство подготовило почву, на которой выросло творчество Баха и Генделя.

И. С. Бах – величайший композитор, органист, импровизатор и виртуоз. Он был превосходным мастером клавира и посвятил ему бесчисленные страницы.

Большой вклад в развитие и усовершенствование нового направления – галантного стиля в Германии внесли **сыновья Баха** – Вильгельм Фридеман и Карл Филипп Эмануэль.

«**Классический венский период**» истории музыки называют «золотым веком музыки». В области вокального аккомпанемента не происходит существенных изменений. Представители венской школы 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 партнером другого инструмента.

Исполнение фортепианной партии при **Моцарте** становится певучим. Специфика моцартовского туше – в четком очерченном, определенном звуке и певучести инструмента.

Стремление передать всю выразительность *bel canto* – необходимое качество исполнителя музыки Моцарта.

Бетховен весьма традиционен в камерно-вокальном творчестве в целом. Открывает новую манеру психологического аккомпанемента, которую затем усовершенствует Р.Шуман.

Великие образцы камерной музыки создали в своих инструментальных сонатах **Гайдн, Моцарт, Бетховен**. Пианист стал равноценным партнером скрипачу или виолончелисту. Эти композиторы написали много концертных пьес для различных инструментов в сопровождении фортепиано.

Ф. Шуберт развил и поднял фортепианного аккомпаниатора со второго плана сопровождения до уровня полноправного партнера, играющего ведущую роль в раскрытии психологических аспектов личности героя.

Такие произведения, как «Лесной царь», «Весенние грезы» трудны как технически, так в интерпретации.

«В каждом вокальном произведении Шуберта партия фортепиано выражает сущность рассказа».

Идеи Шуберта поддержали и развили в своем творчестве **Шуман**, чьи фортепианные прелюдии и постлюдии вызывают немалые трудности у пианиста, **Ф. Лист, Г. Вольф, Р. Штраус**, а также французские и русские композиторы.

Искусство фортепианного аккомпанемента в России, также как и истории фортепианного искусства около трехсот лет.

Русское искусство впитало в себя европейское влияние. В течении 200 лет оно не только достигло уровня развития западной культуры, но и поразило Европу художественными открытиями в литературе, музыке, театре.

XVII век был связан с вокальной музыкой, появлением большого числа любителей музыки. Аккомпанементу отводилась функция сопровождения, а музыкант-аккомпаниатор выполнял роль репетитора.

Оперно-театральный подъем, начавшийся в 18 веке, увенчался расцветом национальной оперы в 19 веке.

Многие русские композиторы были прекрасными концертмейстерами и работали с певцами оперных театров.

Например, **А. Верстовский** сам разучивал с певцами партии. Блестящее концертмейстерское дарование в сочетании с собственным показом помогало певцу безошибочно понять замысел композитора.

Одним из русских композиторов, поднявших аккомпанемент на уровень подлинного искусства, был **М. И. Глинка**. Манера его игры была эталоном искусства для многих музыкантов.

Романсы занимали важную часть его творчества. Глинка – великий мелодист. В его мелодиях сочетаются напевность русской народной песни и итальянского кантилена. Аккомпанементы Глинки чутко реагируют на движение мелодической линии, на малейшее изменение смысла текста.

В романсах и песнях **Мусорского** отводится важная роль. Новаторство М. Мусорского в камерно-вокальном творчестве проявилось в новой трактовке жанра романса, который становится сценкой, психологической зарисовкой. Мусорский приблизил музыкальную речь к естественной. Он тонко использует тембровые, динамические, штриховые возможности инструмента. Фортепианная партия обогащает образ и создает второстепенный образ пианиста.

Важную роль в развитии концертмейстерского искусства в России сыграли **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

- (- виртуозные гаммообразные и октавные пассажи,
- аккордовая пульсация в быстром темпе,
- репетиции, скачки на широкие интервалы).

Наметилась другая тенденция: композитором стало как бы тесно в сугубо фортепианной звучности, и это привело к имитации тембров других инструментов, передаче оркестрового звучания.

«Колоссальным завоеванием русской вокальной музыки последней трети 19 века является камерная лирика Чайковского», – пишет Асафьев в своей статье.

Творчество Чайковского вобрало в себя лучшие достижения европейской и русской музыкальной культуры. Он создает классические образцы русского национального музыкального искусства: лирическую оперу, русский классический балет, его большим вкладом в мировую камерно-инструментальную музыку являются фортепианный и скрипичный концерты. По-новому звучали его фортепианные миниатюры и лирические романсы.

Музыку Чайковского отличают простота и доступность при высоком профессиональном мастерстве. Гармония и форма определены содержанием. Широко используется секвенционный тип развития. Подобно Глинке Чайковский воспринял песенную и танцевальную мелодику других народов: украинского, итальянского, французского.

Характерной чертой романсов Чайковского является сочетание широкой певучей мелодии с речевой выразительностью, единством ритма на протяжении всего романса. Большую роль играет фортепиано, которое дополняет вокальную партию, создавая яркий образ, настроение. Каждое душевное состояние Чайковский передает в динамическом развитии. Отсюда, яркие кульминации, бурные взрывы, которые приближают романс к

драматической оперной сцене. Большое значение имеют прелюдии постлюдии, выполняющие в первом случае – функцию введения в образ, во втором – итога, «досказывания».

Превращение пианиста в полноправного партнера певца можно также проследить на примере романсов **Рахманинова**.

Вокальное и инструментальное начало 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.

Русская музыка XX века – сложное явление, объединяющее традиции и авангард. Новые идеи нашли свое воплощение в камерно-вокальной музыке.

Поиски новых тембров, красок, создание различных звуковых эффектов в партии фортепиано ставят перед концертмейстером интересные задачи, связанные со «звукописью» – от звукоимитации до создания тончайшего темброво-колористической картины.

Возрастает роль педали. Иногда она либо отсутствует, либо дается схематично, в расчете на мастерство и опыт пианиста.

В своей работе концертмейстер должен сфокусировать внимание на **стиле эпохи**, национальном и личном стиле композитора. Современные композиторы очень точно указывают в партитурах свои намерения и пожелания исполнителям музыки. Но до 19 в. мы встречаем очень мало авторских указаний. Поэтому, музыкант-исполнитель должен проникнуть в суть материала, изучить историю, биографию, технику сочинения композитора, оригинальные работы, не отредактированные редактором.

Первое, на что обращает внимание в своей работе над произведением концертмейстер, – это выбор **темпа**. Нужно проанализировать: а какой темп задумал сам композитор, когда писал это произведение. Понятие «правильного темпа» – относительно. **В XV-XVI вв.** выписывались

длительности нот, а темп импровизировался. Затем, единицей времени считали пульс.

С приходом **Бетховена** и изобретением при его жизни метронома появляются объективные указания темпа.

Шуберт очень точно указывает настроение в песнях, для этого темпы были обозначены на немецком языке. Например, «Mit Liebes – Affect» (с любовной страстью), «Mit schwarnerischer» (с сильным желанием). В оркестровых работах указания только на итальянском языке.

Темпы **Шумана** весьма проблематичны. Хотя он и указывает метроном, но его темпы очень неудобны для исполнения, так как они очень быстро. «Его мозг опережает руки» – определил К.Адлер.

Подлинный расцвет в эпоху романтизма достигает искусство **rubato**. «Время, взятое взаймы» в начале фразы необходимо вернуть в конце. Самые интересные находки *rubato* мы найдем в произведениях **Шопена**.

Его творчество не имело отношение к истории аккомпанемента – он написал всего 5 песен, но изучение его творчества необходимо любому музыканту. Тем более, что фортепианные шедевры Ф.Шопена часто исполняются в классе балета.

Ф. Лист – один из непревзойденных мастеров фортепианного *rubato*, к чему приобщал своих учеников – «К правилу неправильности».

Поздние романтики точно указывали все ритмические и темповые отклонения в тексте.

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

Ф.Шуман, Ф.Шопен, Ф.Лист, И.Брамс были очень изобретательны в создании сложных полиритмии. Новая ритмическая перспектива открывалась с появлением национальных ритмов: венгерских (Лист, Брамс, Берлиоз), чешских (Дворжак, Сметана), многие восточные ритмы пришли из России, где сформировалась своя русская национальная школа (Глинка, Мусорский, Римский-Корсаков, Чайковский).

Современная музыка изменила все ритмические основы. **Барток и Сибелиус** пользовались очень сложными ритмами угро-финской народной музыки. **Стравинский** вообще отказывался от выставления размера в нотном тексте, обозначая только акценты.

И, наконец, в музыку ворвались джаз, латино-американские, африканские ритмы.

Важным элементом музыкального стиля являются правильная **артикуляция и фразировка**.

Музыкальная фразировка сродни пунктуации речи. Она служит взаимопониманию, придает смысл мелодической линии. Фразировка и артикуляция обозначались лигами, знаками дыхания.

Ритм, динамика, фразировка, артикуляция тесно связаны. Сочетание этих элементов создает точное настроение и стиль музыкального произведения.

В романтический, **неоклассический** и **современный** периоды основные изменения происходили в гармонии, динамике и форме.

Чувство гармонии выходит на передний план. Музыкальные формы становятся меньше, возрастает роль динамических оттенков.

В области фразировки и артикуляции не было ничего нового, просто обозначались они более тщательно.

У **французских импрессионистов** фразировка и артикуляция занимают важное место – они отражают особенности интонации человеческой речи. Современные композиторы – Стравинский и Барток нашли новые пути выражения фразировки. Например, Берг в «Воццеке» каждый акт, начинает и заканчивает фермой, требуя услышать тишину.

Исполнительское искусство основано на индивидуальной манере исполнения музыканта, который по-своему интерпретирует замысел композитора. Кроме хороших знаний стиля, существует стиль «**выступления сегодняшнего дня**». Исполняя музыку прошлых эпох, современные музыканты не могут избежать влияния настоящего момента.

Это объективный закон времен – меняются стили, эпохи, поколения. Все это вносит свои коррективы.

Концертмейстер – помощник и друг певца или инструменталиста, наставник его творческих идей. Поэтому, он обязан быть широко эрудированным музыкантом, знающим различные стили в музыке, умеющим моментально сориентироваться в нотном тексте, читать с листа, транспонировать.

Список литературы:

1. Гольденвейзер А.Б. О музыкальном искусстве // Вопросы музыкально-исполнительского искусства. Вып. 2-М.: Гос. муз. издательство, 1958.
2. Мильштейн Я.И. Уникальный ансамбль // Вопросы теории, истории и искусства: Сб. статей-М.: Сов. композитор, 1983.
3. Шендерович Е.М. В концертмейстерском классе. – М.: Музыка, 1996.
4. Акбари Ю.Б. К истории искусства аккомпанемента. Учеб. пособие. – Владимир, 2012.