

–Муниципальное автономное учреждение дополнительного образования
«Дворец детского (юношеского) творчества» г. Перми

МЕТОДИЧЕСКАЯ РАЗРАБОТКА

ЭТАПЫ И МЕТОДЫ РАБОТЫ
КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА НАД МУЗЫКАЛЬНЫМ
ПРОИЗВЕДЕНИЕМ.

Автор-составитель:

Бойкова Н. В.

Концертмейстер МАУ ДО
ДД(Ю)Т

г. Пермь, 2017г.

Введение.

Важнейшим видом практической деятельности пианиста является концертмейстерское исполнительство. В нем наиболее ярко выражается личность аккомпаниатора как человека способного создавать. Исполнительство дает возможность достаточно полно судить об индивидуальных особенностях концертмейстера. В этом смысле большие возможности открываются в сфере аккомпаниаторского мастерства.

Деятельность концертмейстера является достаточно многообразным и творческим процессом – играть – значит творить. Достоверное и убедительное воплощение композиторского замысла – есть главная цель каждого пианиста-концертмейстера, которая достигается путем кропотливой работы над музыкальным произведением. Как считает Н.Е. Перельман: «Можно выучить пьесу, не изучив ее, но невозможно изучить пьесу, не выучив ее».

Музыкальное произведение как художественная целостность, этапы и методы его освоения – является одной из важнейших проблем музыкальной педагогики, процессу работы над которым в трудах выдающихся деятелей фортепианного искусства и педагогики (А. Вицинского, С.Е. Фейнберга, А.П. Щапова, Б. Милича и других) уделяется значительное внимание. В традиционной педагогике процесс освоения музыкального произведения подразделяется на три этапа. У К. Черни они именуются «разбором, техническим освоением, художественной отделкой». Г. Гинзбург называет их так: «зарождение образа, элементарная работа, приспособление». Для А. Вицинского это: «первоначальное формирование музыкального образа, техническое овладение произведением, исполнительская реализация музыкального образа». Некоторые представители современной фортепианной педагогики подразделяют процесс работы на четыре этапа, в частности А. П. Щапов характеризует их как «начальный, ранний, срединный, поздний срединный, заключительный». У А. Гольденвейзера, например, работа над музыкальным произведением распадается на две части: «Прежде всего, нужно

хорошо узнать и почувствовать то, над чем предстоит работать; после этого работа должна идти от шлифовки деталей к созданию целого».

Таким образом, в методических работах педагогов форма работы над произведением условно разделена на несколько этапов. Условность их зависит от индивидуальных различий музыкантов, от особенностей их дарования, степени продвинутости.

Поэтому **целью** данной работы стало изучение и обобщение имеющихся научных исследований, методических рекомендаций и собственного опыта.

Задачи работы:

1. Проанализировать этапы и методы работы пианиста-концертмейстера над музыкальным произведением.
2. Выявить наиболее эффективные методы работы над освоением аккомпанемента.
3. Систематизировать и обобщить собственный опыт.

В данной работе пианисты и концертмейстеры найдут информацию и рекомендации по работе над музыкальным произведением.

Этапы и методы работы концертмейстера над музыкальным произведением.

Работа концертмейстера над музыкальным произведением является одной из составляющих его творческой деятельности и, зачастую, подразумевает освоение достаточно большого количества музыкального материала в максимально сжатые сроки. Научно-методическая грамотность и профессиональное мастерство концертмейстера обеспечивают эффективность развития и высокий исполнительский уровень творческого коллектива.

Приступая к изучению вокально-хоровых аккомпанементов, концертмейстеру необходимо, прежде всего, помнить о том, что различие степени трудности аккомпанемента не обязательно совпадает со сложностью его пианистического изложения. Напротив, аккомпанементы, в которых «мало нот», кажущиеся малоопытным аккомпаниаторам и концертмейстерам «слишком легкими», на деле представляют большие трудности с точки зрения искусства аккомпанемента. Каждый опытный концертмейстер знает, какую сложность иногда представляют аккомпанементы с прозрачной фактурой, где, казалось бы, «нечего играть». Но именно в силу этой прозрачности и лаконичности средств выразительности, они требуют абсолютного слияния с солистом в ритмическом, динамическом, эмоциональном отношениях, в передаче звуковой окраски и художественного образа в целом. Малейшая неточность в такой прозрачной ткани воспринимается как грубая клякса. Это можно сравнить, например, с трудностью исполнения фортепианных произведений Моцарта.

В такой же мере это относится и к сопровождению детских песен, в которых легкая для исполнения и восприятия мелодия, зачастую имеет весьма не легкий аккомпанемент. Чтобы исполнить его должным образом, пианист должен обладать определенным мастерством и концертмейстерским опытом.

Рабочий процесс освоения музыкального произведения (аккомпанемента) можно условно разделить на **несколько этапов**:

1. Зрительное ознакомление:

- Название, авторы музыки и текста. Зачастую в самом названии раскрывается основной образ, определяющий жанр, стиль или характер исполнения («Колыбельная», «Элегия», «Гимн», «Вальс» и так далее).

- Определение тональности, а также встречаемых ладотональных перемен.

- Размер и его изменения, если они есть. Какой ритм преобладает, имеются ли его изменения. Какой вид фактуры аккомпанемента преобладает, есть ли ее смена.

- Определение формы произведения. Наличие реприз, повторов и других музыкальных знаков помогает настроить на исполнение той или иной формы произведения (вариации, куплетная форма, сквозное развитие и так далее).

2. Музыкально-слуховое представление:

- Указание темпа и метронома. Исполнение в несоответствующем темпе может изменить произведение до неузнаваемости. Важно научиться ориентироваться в указаниях метронома, даже если его нет под рукой.

- Характер и звуковая окраска произведения. Прочитать все авторские ремарки, относящиеся к исполнению, характеру звучания. Посмотреть на изменение динамических и агогических нюансов.

Первые два этапа представляют ознакомление в целом: создание целостного музыкального образа как воображаемые наброски того, что предстоит исполнить. Задачей этого этапа является создание музыкально – слуховых представлений при зрительном прочтении нотного текста произведения. Профессионализм концертмейстера во многом зависит от его способностей, включающих навыки чтения с листа (то есть визуального прочтения партитуры, умения зрительно бегло ознакомиться с ее особенностями). Огромное значение здесь играет развитый внутренний слух. Музыкальность выступает как сложная многосторонняя система, включающая в себя музыкальный слух, музыкальную память, эмоционально - волевые качества исполнителя, музыкальное мышление, воображение, чувство ритма и т.д.

3. Разбор и проигрывание произведения:

- Прочтение стихотворного текста, разбор вокальной партии (отдельно пропеть мелодию, далее под аккомпанемент). Обратить внимание на все *fermato*, *tenuto*, *collavoce*, *collaparte*, наметить места взятия дыхания певцом и быть предельно внимательным в этих местах.

- Вступление и заключение, все соло фортепиано. К этому следует относиться с особым вниманием. От того, как будет сыграно вступление, зависит судьба всего исполнения. Небрежно сыгранное вступление может выбить солиста или хор из творческого состояния, вместо того, чтобы подготовить к предстоящему творческому процессу.

- Отработка технических трудностей, применение различных пианистических приемов, правильное исполнение мелизмов, подбор удобной аппликатуры. Работая над тем или иным произведением, концертмейстер не должен пренебрегать игрой в замедленном темпе всем весом руки.

- Создание художественного образа путем правильного подбора выразительных средств исполнения (фразировка, динамика, штрихи, правильно подобранная педализация, разнообразие пианистического туше). Особо следует обратить внимание на звуки, крайне важные для аккомпанемента (басовые звуки, контрапункт, кульминационные звуки, звуки важные в гармоническом и ритмическом отношениях).

Данный этап подразумевает индивидуальную работу над партией аккомпанемента, в котором огромное значение имеет владение пианистом основами фортепианной культуры. Успех концертмейстера будет полноценным только после тщательно отработанной и откорректированной партии фортепиано.

Работая над произведением, концертмейстер не должен забывать, что вокальная музыка неразрывно связана со словом, с живой человеческой речью. Проникновение в круг образов стихотворения, в его речевые интонации является неперенным условием для создания осмысленного аккомпанемента. «Пианист обязан знать кроме своей и сольную партию: хорошо аккомпанировать он может лишь тогда, когда он повторяет «про себя» вместе с ним каждый звук, каждое слово и ещё лучше – предчувствует, заранее предвкушает то, что будет делать партнер. Чувствовать себя исполнителем сольной партии – необходимое условие в процессе работы над произведением с певцом или инструменталистом» (6, стр.4).

4. Репетиционное исполнение произведения.

- Соответствие исполнительских представлений концертмейстера и солиста, анализ всех расхождений и отклонений, нахождение способов их устранения.

- Создание ансамбля – темпового, ритмического и динамического. По-настоящему хорошо аккомпанирует тот, кому удастся полностью слиться с исполнителем в его творческих намерениях, когда то, что делает солист, становится для концертмейстера «своим», личным во всех мельчайших деталях.

Данный этап предполагает безупречное владение фортепианной партией, знание партии партнера, наличие интуиции, «отход» концертмейстера на второй план по отношению к исполнителю и умение контролировать баланс звучности, который полностью ложиться на плечи аккомпаниатора.

Неоднородность ансамбля, который объединяет исполнителей с принципиально разными временными и ритмическими представлениями (фортепиано + голос), в отличие от инструментального достаточно сложен в постижении. Зачастую пианисты не видят верхнего нотного стана, раскрывающего посредством мелодии и поэтического текста смысл произведения, не учитывают органических пауз, особенностей дыхания и связанной с ним длительности нот, не знают законов строения вокальной фразы – ее логику, выразительного произнесения слова в пении. В результате пианист часто теряется при малейших отклонениях ритма, которые допускает солист (хор).

Особая работа для пианиста-концертмейстера заключается в аккомпанировании оперных отрывков или сцен из опер. Концертмейстер должен выработать в себе дирижерские качества: тембральный слух, представление об оркестровом звучании, знание традиций оперного спектакля и исполняемого материала, умение вести за собой целый ансамбль солистов (трио, квартет и т.д.).

Важно помнить, что солист (хор) и аккомпаниатор исполняют одно и то же произведение, фактура которого лишь разделена на две составные части. В распоряжении одного исполнителя находится мелодия и поэтический текст, у другого – ритмо-гармонический план, а часто и философский подтекст. Исполнители, обладающие различной степенью одаренности, опыта, мастерства, темперамента должны свести воедино не только музыкальную ткань, но и воссоздать ее образный строй. Отсюда – прямая линия к

представлению о художественном значении фортепианной партии, в особенностях клавира (способности фортепиано воплотить многоголосную, многотембровую фактуру оркестра). Нужно быть психологически подготовленным к зависимости интерпретации от логики развития партий певца и инструменталиста. Любые ритмические или фразировочные отступления от метрически ровных последований сольных фраз выбивает из колеи неопытного аккомпаниатора, приводит в замешательство.

Для того чтобы концертмейстер мог быть удобным партнером, быть настоящим помощником солиста, он должен обладать мобильностью и овладеть искусством быстрой ориентации в нотном тексте. Важную роль здесь играет быстрая реакция, включающая умение слушать партнера при совместном музицировании. Главным образом это зависит от контакта партнеров, от чуткости концертмейстера, от интуитивного фактора. Постоянное внимание и предельная сосредоточенность на данном этапе должны соблюдаться в равной степени. Самое ценное, что может услышать пианист это: «С вами так удобно петь, словно мы много раз репетировали!». Это считается высшей похвалой концертмейстеру. В этих словах заключено главное качество, которого может добиться концертмейстер – умение слиться с намерениями своего партнера и естественно, органично войти в концепцию произведения – основное условие совместного музицирования.

На сегодняшний день существует достаточное количество методов и приемов работы над произведением. Каждый концертмейстер самостоятельно выбирает, подходящий тому или иному произведению способ его освоения.

В своей практике я использую следующие **методы и приемы** работы над произведением:

- 1. Тщательный анализ** аккомпанемента в целом. На начальном этапе работы над музыкальным произведением пианист имеет дело непосредственно с нотным текстом. Но текст – это только знаки, которые нужно не только расшифровывать, но и толковать. Нотный текст дает богатую информацию для выразительного исполнения. Зачастую, многое из того, что указано в тексте, пианисты попросту не замечают. В нотном тексте очень важно выявить главный и второстепенный материал, четко проинтонировать фразы, мотивы. В музыке есть свои знаки препинания (начала и концы фраз, мотивов, интонаций, паузы и т.д.); их соблюдение помогает упорядочить и организовать наши музыкальные мысли. Кроме этого, важно понять принцип построения произведения, как вертикального, так и горизонтального, увидеть в нем возможную скрытую мелодическую или гармоническую линию, фразу, есть ли повторяющиеся места, и только после этого переходить к более тщательной работе над ним. Именно поэтому важен тщательнейший анализ произведения. Отдельно заострить внимание на басовой линии. Как считает Г.М. Коган: «Игра без басов походит на заседание без председателя» (2, стр.253). На мой взгляд, прочтение музыкального сопровождения и всего произведения с умом – есть залог успешного его освоения. Интересно следующее высказывание, относящееся к стадии разбора текста у Константина Николаевича Игумнова: «В разбор текста надо вложить все свое внимание, весь опыт своей жизни». К

этому же пункту относится и определение типа аккомпанемента, который в современной практике разделяется на следующие виды:

- Чередование баса и аккорда;
- Аккордовая пульсация;
- Гармонические фигуры;
- Аккомпанемент смешанного типа (комбинированный) – состоит из нескольких элементов сопровождения;
- Аккомпанемент имеет некоторые отклонения от вокальной партии;
- Аккомпанемент включает отдельные звуки вокальной партии;
- Аккомпанемент имеет самостоятельную мелодическую линию.

Тщательному анализу подвергается и аппликатура. Это еще один немаловажный фактор успешного освоения музыкального сопровождения. Не стоит проигрывать произведение каждый раз разной аппlikатурой, так как это в дальнейшем чревато различного рода спотыканиями, неточностями в исполнении и ошибками, которые имеют свойство запоминаться. Правильно и осознанно подобранную аппlikатуру следует записать и попытаться проиграть в максимально возможном быстром темпе, чтобы исключить вероятность ее неудобства. Я. Флиер писал: «Удобно играть тому, кто играет предусмотрительно». Так что, если каждое очередное проигрывание будет подчинено самонаблюдению и самоконтролю, успех, в конце концов, будет обеспечен.

Исполнительский анализ позволяет установить особенности структурной композиции произведения в целом, и в деталях определить динамическую направленность развития к местной или главной кульминациям. Важно помнить, что тщательный исполнительский анализ - путь к верному прочтению и трактовке авторского текста.

2. Применение общепринятых пианистических приемов.

Индивидуальная работа концертмейстера над партией сопровождения подразумевает применение ряда пианистических приемов, подходящих тому или иному типу аккомпанемента. Правильный подбор того или иного метода способствует не только быстрому освоению произведения, но и качественному его исполнению.

Одним из основных методов работы над произведением является **проигрывание в медленном темпе**. Не стоит забывать, что вдумчивая медленная игра - умная игра. В медленном темпе решаются многие задачи - и синхронизации, и педализации, и интонации, и аппlikатуры, и контроля, и слуха, а также выразительность динамики, точность фразировки и профессиональное туше.

Сложные места технического, ритмического или координационного плана требуют особого внимания и более тщательной работы. На начальном этапе целесообразно **проигрывание со счетом вслух** (особенно джазовая или современная музыка). Счет должен быть ориентирован на мелкие доли такта в медленном темпе, в быстром – на крупные. Наиболее труднодоступные места необходимо проучить **отдельными руками**. Кроме этого, весьма полезно простучать или прохлопать ритмический рисунок, проговаривая каждый звук,

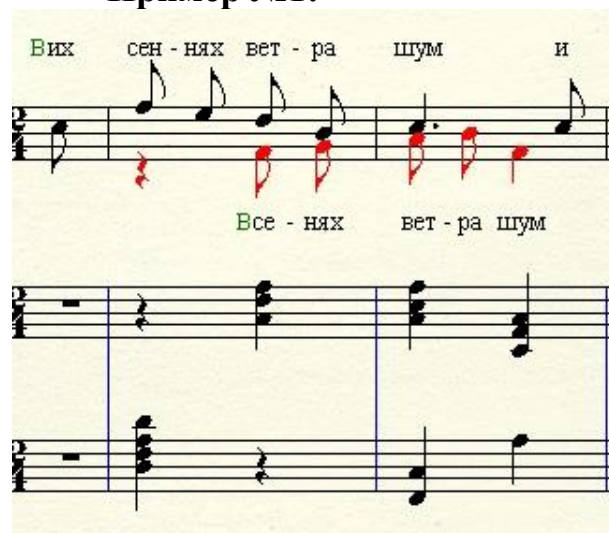
либо считая. После этого оставить прохлопывание только в одной руке, а второй проиграть партию на инструменте (например: правая рука хлопает – левая играет), затем проработать наоборот (правая играет – левая хлопает). Выбор темпа проигрывания фрагмента в данном случае исключительно индивидуален. Но, тем не менее, пианисту не стоит забывать, что работа над технически неудобным местом должна проводиться в таком темпе, в котором все безупречно получается, в котором все слышится. «Голова должна быть всегда впереди рук» – это золотое правило.

На сегодняшний день существует множество способов работы над технически неудобными местами. Одним из самых распространенных считается метод **проигрывания с остановками**, который заключается в том, что пассаж разделяется на несколько частей так, чтобы каждую часть в отдельности было легко сыграть. По мнению Н.Е. Перельман: «Хорошо разучивать – это умело расчленять материал; расчлененный, он легко затем сочленяется. Плохо разучивать – бездумно дробить материал; раздробленный, он с трудом затем пригоняется». Местом деления обычно становится нота, на которой происходит подкладывание первого пальца или то место, где требуется перемещение руки, то есть, происходит смена позиции. Кроме этого, остановки могут выбираться соответственно ритмическому рисунку музыкального произведения, так называемые «ритмические» (например, через каждые четыре шестнадцатые). После проработки отдельных фрагментов, их нужно соединить, чтобы останавливаться в два раза реже (уже не через 4 ноты, а через 8). Варианты соединения фрагментов могут быть различны: 8+4, 8+8, 12+4, 12+8, 12+12 и так далее, до тех пор, пока не будет сыгран весь фрагмент полностью. Еще одним из наиболее эффективных способов работы над технически сложным местом является **метод накопления**, который, как и метод остановок, состоит в том, что пассаж или аккордовая фигурация проигрывается не вся сразу, а постепенно - сначала 2-3 ноты (аккорда), затем к ним добавляются остальные до тех пор, пока не будет сыгран весь фрагмент отдельными руками и вместе. Отличие его состоит в том, что накопление происходит не с начала пассажа, а с конца. Вдумчиво и осмысленно проработав сложное место методом накопления слева направо и справа налево, можно быть уверенным в качественном его исполнении.

В деятельности концертмейстера крайне необходимо умение видеть и слышать и вертикаль – всю фактуру произведения, и горизонталь – движение всех голосов вместе и по отдельности. Этому способствует применение **метода объединения**, в основе которого лежит принцип мышления «большими единствами», то есть – комплексами. Так, например, арпеджио собираются в аккорды, чередование баса и аккорда также объединяются в одно целое (пример №1). Это облегчает запоминание и усвоение смены гармонии. Играть аккорд необходимо всем весом руки, вычленяя мелодическую либо басовую линию.

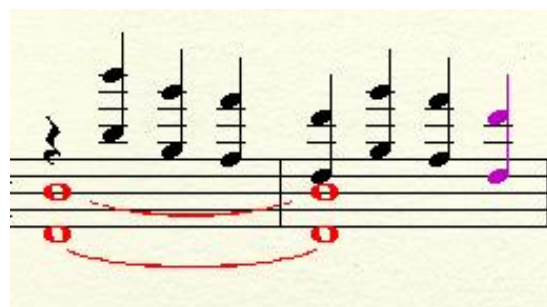
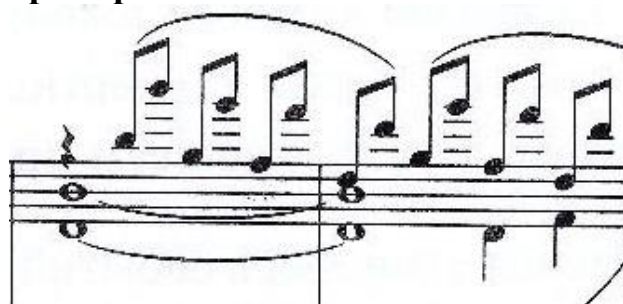


Пример №1:



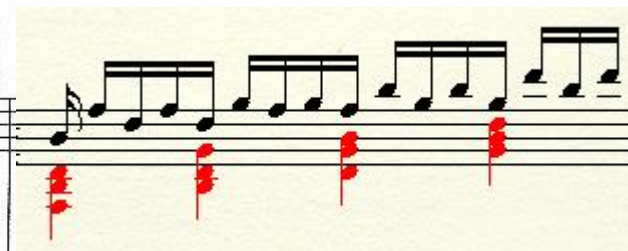
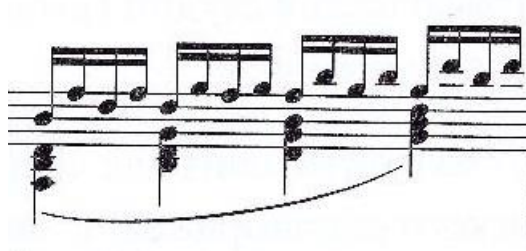
Ломанные октавы представлять как октавный комплекс (Пример №2). Важно проработать сам перенос руки, он должен быть достаточно ловким и точным. Для этого полезно быстро переносить руку, но не нажимать аккорд, а просто нацелиться на нужные клавиши беззвучно.

Пример №2:



Скачки – «техническая перегруппировка» (Пример №3). Важно тщательно проработать момент передвижения руки ко второй ноте и мгновенно оттолкнуться от нее. «При скачках, – пишет А.В. Бирмак, – и переносах кисти дуговым движением дает возможному пальцу взять чисто и без «рывка» нужную ноту». Действенный, но более сложный способ отработки скачка – играть его через большие расстояния, чем требуется. Таким образом, воспитается чувство свободы и будет преодолен психологический барьер. Особенно полезно поучить скачки с закрытыми глазами, либо не глядя на клавиатуру. Это способствует развитию координации (точному попаданию в нужную ноту или аккорд) и мышечной памяти.

Пример №3:



Прорабатывая тот или иной фрагмент методом объединения, пианисту следует мысленно пропевать мелодию, а еще лучше включить ее в гармоническую основу, так как концертмейстер должен досконально знать не только свою партию, но и партию солиста (хора, а так же партию каждого голоса в отдельности).

Хочется отметить, что выше описаны далеко не все пианистические методы и приемы, а лишь наиболее эффективные, которые, в свою очередь, имеют множество вариантов и могут тесно переплетаться друг с другом. Сочетание и комбинирование методов может ускорить процесс освоения музыкального сопровождения благодаря выполнению нескольких задач одновременно. Каждый исполнитель-пианист самостоятельно определяет для себя более действенный и эффективный метод, сочетая, варьируя и комбинируя его, в зависимости от физиологических особенностей и пианистической подготовленности.

3. Зрительно-слуховые методы:

- прослушивание произведения в исполнении других музыкантов с одновременным слежением по нотам. Желательно прослушать несколько исполнений, ведь запись нот одна и та же, знаки препинания (нюансы, паузы и т.д.) одинаковы, но гамма чувств в музыке может быть бесконечна. Бернард Шоу сказал однажды, что есть десятки способов произнести простейшие слова «да» и «нет», и только один единственный способ их записать. Музыкант-исполнитель также властен произнести одну и ту же музыкальную мысль с множеством различных эмоциональных оттенков. Изучая музыку XVIII – XIX веков, целесообразно ознакомиться с разными нотными редакциями, сопоставить их друг с другом, так как возможны расхождения и по динамике, и по фразировке. Кроме этого подобная деятельность помогает разобраться и найти правильное решение в сомнительных местах нотного текста (опечатках, ошибках), причинами появления которых, могут быть и небрежность редактора, которая по инерции перемещается из одного издания в другое, в другом случае – это авторские описки. Часто такая работа сродни текстологическим исследованиям. На мой взгляд, данный метод позволяет расширить музыкально-слуховые представления, развить и разнообразить пианистические навыки (туше), повысить уровень эрудиции в области музыкального искусства.

- прослушивание собственного исполнения, записанного на цифровой носитель. Самоанализ позволит выявить неточности в исполнении аккомпанемента, например: нечеткая артикуляция, чересчур яркое (либо недостаточно яркое) выделение акцентированных нот, перегруженная (или же «сухая») педаль, однообразная динамика (либо отсутствие динамического баланса между певцом и инструментом) и многое другое. Таким образом, выявленные «проблемные» места будут способствовать улучшению качества исполнения.

Таким образом, оба метода, так или иначе, связаны с работой над звуком и его качеством, которая считается самой тяжелой и кропотливой. Одной из главных предпосылок достижения качественного звучания является умение

вслушиваться в музыку – с первого до последнего звука, вплоть до его исчезновения. Для извлечения глубокого красивого и объемного звука нужно использовать естественный вес руки, иногда и всего тела, а при необходимости добавлять мягкий нажим рукой, если одного ее веса бывает недостаточно. Опираясь пальцами в «дно» клавиатуры, следует ощущать и противоположный конец «рычага», который должен находиться в пояснице, а не в плечевом суставе. Ведь чем короче «рычаг», тем хуже звучит инструмент: звук получается резкий, стучащий, лишенный обертонов. Играя кантилену, нужно мягко, но с нажимом переносить вес руки с одного пальца на другой, следя, чтобы каждый последующий звук возникал без «атаки». Играя аккорды или октавы, помимо использования веса руки и тела, нужно как бы «хватать» клавиши пальцами, тем самым амортизируя удар. Плечевой пояс при этом должен быть опущен и абсолютно свободен.

Работая над звуком, исполнитель должен уметь выражать с помощью него самые разные эмоции и сокровенные движения души. Важно понимать разницу между понятиями: «веселье» и «радость», «мягкая печаль» и «глубокая скорбь», «тревога» и «смятение», «смирренность» и «покорность» и т.д., и уметь выражать их с помощью характера звука. Г.Г.Нейгауз писал: «Только тот, кто слышит ясно протяженность фортепианного звука...со всеми изменениями силы...сможет овладеть необходимым разнообразием звука, нужным вовсе не только для полифонической игры, но и для ясной передачи гармонии, соотношения между мелодией и аккомпанементом и т.д., а главное – для создания звуковой перспективы, которая так же реальна в музыке для уха, как с живописи для глаза».

В процессе работы над произведением, начиная с его разбора до полного завершения, я применяю весь комплекс приемов. Причем способы их использования тесно связаны с точным «прочтением» авторского текста во всех деталях и служат конечной цели – раскрытию звукового образа. На мой взгляд, это способствует достижению технической свободы, мастерства.

В заключении следует отметить, что процесс работы над музыкальным произведением состоит из четырех этапов: зрительное ознакомление, музыкально-слуховое представление, разбор и проигрывание произведения, репетиционное исполнение произведения. В ходе исследования систематизированы и обобщены методы работы, которые можно также разделить на три составляющие: тщательный анализ, общепринятые пианистические приемы, зрительно-слуховые методы, которые, включают в себя более частные способы и приемы. Следует отметить, что приведенные методы могут иметь тесную взаимосвязь друг с другом, сочетаться в различных комбинациях и зависеть от трактовки, фантазии, физиологических или пианистических особенностей концертмейстера. –

В качестве примера ниже изложен подробный анализ работы концертмейстера **над песней Серафима Туликова «Родина-мать» на слова Антона Пришельца.**

Приступая к работе над произведением, мы изначально видим его название - «Родина-мать», которое говорит о патриотическом характере, тем

самым настраивая на определенные образы. Название состоит из двух слов: Родина – это, прежде всего место, где родился человек, это страна, в которой он живет. Мать – самый близкий, родной человек, чье имя связано с теплотой, любовью, лаской и заботой. В данном произведении эти два слова неразрывны между собой, что говорит о более масштабных определениях и восприятиях.

Кроме названия о характере так же свидетельствует указание темпа «Взволнованно, с подъемом». С первых тактов ощущение напряженности и волнения дают арпеджированные септаккорды и нонаккорды, выписанные мелкими длительностями в левой руке и множество встречных знаков. Анализируя гармонию, мы видим IV повышенный септаккорд с 3-ей пониженной, нонаккорд II ступени, увеличенный септаккорд пониженной II ступени. Эмоциональный подъем, и патетический характер произведения выражается акцентированными аккордами (своеобразное изображение колокольного звона), написанными крупными длительностями в правой руке, и динамикой *forte*.



На мой взгляд, чтобы прочувствовать всю важность и значимость вступления, можно представить, как бы оно звучало в исполнении оркестрового tutti, и после этого перенести эти слуховые представления на звуки рояля. Достаточно небольшое вступление задает темп и эмоциональный тон всему произведению, готовит солиста и слушателя к предстоящему исполнению.

Самостоятельная партия аккомпанемента имеет оstinatный ритмический рисунок - чередование ровных шестнадцатых и триоли, и изложено в виде «переливающегося» арпеджио. Кроме этого, в тактах №11, 18, 20 и 21 встречается полиритмия между партией фортепиано и солистом. Исполняя так называемую ритмику «два на три», крайне важна ровность триолей, звучащей в партии фортепиано. Пианист не имеет право ни подгонять, ни тем более оттягивать их. Трудность исполнения полиритмических рисунков решается путем применения различных приемов, например: простукивание триоли на крышке рояля и одновременное пение мелодии, и наоборот – пение триоли и простукивание мелодии. В дальнейшем простукивание заменяется игрой на инструменте.

На первый взгляд фактура аккомпанемента достаточно проста и прозрачна, но в первых трех тактах она изложена пианистически неудобно – достаточно широкое изложение арпеджио может в значительной степени затруднить работу над произведением. На мой взгляд, здесь целесообразно перенести четвертую шестнадцатую из левой руки в правую (например, как в такте №5). Это позволит избежать подкладывания первого пальца и весьма облегчит исполнение в целом.

После смены размера происходит некое успокоение – наконец звучит долгожданная тоника, исчезают встречные знаки, на смену аккордам приходит лишь одна нота, которая по-прежнему изображает колокол, но уже звучит более отдаленно. Важным моментом при исполнении арпеджированных «переливов» будет мысленное стремление от баса к остинатной ноте, исполняемой левой рукой, то есть «отталкивание» от первой и четвертой доли такта. Бас необходимо брать всем весом руки, плотно, но мягко, применяя взятие «в рояль», а остинатную ноту «из рояля» также мягко, но в тоже время достаточно крепко. Все промежуточные ноты должны быть легкими и четкими, подобно журчанию ручья. Проигрывание их на *staccato* в данном случае будет весьма полезным. Для того чтобы услышать и прочувствовать всю гармонию, целесообразно и весьма полезно будет соединение горизонтали в вертикаль, то есть всех арпеджированных нот в аккорд. Таким образом, гораздо проще проследить не только смену гармоний, но запомнить ее чередование.

Вступление солиста необходимо подготовить, поэтому перед его появлением, пианисту необходимо немного замедлить, расширить темп, тем самым дать дополнительное время для взятия дыхания, после чего вернуться в первоначальный темп. Чтобы понять, насколько нужно замедлить, концертмейстеру необходимо самому взять дыхание, а лучше самому петь вместе с солистом, повторять «про себя» вместе с ним каждый звук, каждое слово. «Чувствовать себя исполнителем сольной партии – необходимое условие в процессе работы над произведением с певцом» - М.А. Смирнов (6, стр.4). Изучение вокальной партии, пение ее с аккомпанементом поможет лучше чувствовать партнера, заранее предвкушать его действия. При изучении вокальной партии, концертмейстеру необходимо также обратить внимание на высокие ноты, так как их исполнение в значительной степени отличается от более низких. Важно помнить, что перед взятием высокой ноты, певцу необходимо подготовиться, а взяв ее – пропеть более выразительно *tenuto* или *fermato*. Таким образом, в темпе могут произойти незначительные изменения, к которым пианисту необходимо быть готовым. Здесь опять же помогает мысленное пение вместе с солистом. Так, например, в 16-17 тактах перед припевом незначительное замедление даст возможность солисту взять дыхание, подготовить высокие ноты. В подобных местах (особенно в кульминационных местах: такт 22-23) исполнение аккомпанемента обязательно должно быть *colla voce* – ни в коем случае нельзя подгонять певца, или, наоборот, чересчур затягивать, нужно равномерно распределить игру шестнадцатых на восьмые длительности мелодии.

6

14

Принес

17

20

23 Для повторения

-я, как те - бя не лю - бить, не бе - речь! Всех до -

рог не прой - ти ни - ко - гда и про - сто - ров тво - их не об -

нять! Э - то на - ша От - чиз - на тру - да, э - то

ты, мо - я Ро - ди - на - мать!

Обязательное прочтение текста является еще одним немаловажным условием в работе над произведением. Так, в первом куплете идет перечисление всех природных величий нашей Родины – «Все поля да леса, да моря», которые в мелодии отображены короткими повторяющимися оборотами (ми-фа-соль). Весь простор и необъятность страны выражены в широком изложении арпеджированного аккомпанемента. На слова «Светлых рек журавлиная речь» звучит доминанта к параллельной тональности, но вместо этого появляется ее VI ступень, что так же подчеркивает необычайную природную красоту. «Журчание ручья» в аккомпанементе и движение мелодии «большими шагами» помогают образно представить и горные реки, и речные массивы. Во втором предложении куплета - «Дорогая Отчизна моя, как тебя не

любить, не беречь» впервые появляется минорная III ступень, как взаимосвязь любви и душевных переживаний. В партии фортепиано появляется мелодическая линия, которую нужно сыграть более «выпукло». С некой грустью начинается и припев: «Всех дорог не пройти никогда и просторов твоих не объять!» в гармонии опять появляется минорные III и II ступени. Ровные восьмые в мелодии символически изображают шаги, большой скачок вверх появляется на слове «простор», тем самым представляя его. С гордостью звучит последнее предложение припева: «Это наша Отчизна труда, это ты, моя Родина-мать». В тоже время как итог всему выше сказанному в мелодии вновь появляются мелодические обороты, с которых начиналось произведение, в гармонии, наоборот, появляются новые гармонические обороты. На мой взгляд, именно здесь композитором найдена одна из красивейших гармонических композиций – тройная доминанта. III7 с 5-ой пониженной – субдоминанта, A7 доминанта к D dur, D7 – доминанта к G dur, и, наконец, G7 – доминанта к тонике – C dur. Это кульминационная точка каждого из трех куплетов, которая заканчивается проигрышем, за исключением окончания всего произведения.

Стихотворный текст в вокальной музыке помогает найти правильные динамические и агогические нюансы. Так, например, во втором куплете мы видим такие слова, как «бой», «могучие крылья», которые говорят о решительности, воле, и уже не могут звучать под журчащий аккомпанемент. Предстоящая «мощь» и «величие» появляется в проигрыше после первого куплета, где, как и во вступлении, звучит оркестровое tutti. Во втором куплете исполнение аккомпанемента предполагает более плотное прикосновение, что естественным путем увеличит звучность. Тем самым изменит характер произведения. Третий куплет является заключительным, подводящим итог, и носит торжественный характер: «Все у нас и растет и цветет, люди строят и песни поют». «Журчание ручья» перерастает в «бурлящую реку», исполнение становится все более помпезным: «Крепко любит советский народ край родимый, Отчизну свою!». Несмотря на то, что песня написана в советские годы, целесообразно слово «советский» заменить на «российский», так как тема патриотизма и любви к Родине всегда будет актуальна. В кульминационной точке (такт №25) партия аккомпанемента выписана еще более широко, впервые появляется указание замедления темпа – *ritenuto*, что подразумевает исполнение каждой шестнадцатой с определенным подчеркиванием, передавая всю монументальность и значимость слов «моя Родина-мать».

23

25 rit. Для окончания

ты, мо - я Ро - ди - на - мать!

2. Нас не сломишь в бою и в труде,
 Нам могучие крылья даны.
 Обойди целый свет, и нигде
 Нет счастливее нашей страны.

Припев.

3. Все у нас и растет и цветет,
 Люди строят и песню поют.
 Крепко любит советский народ
 Край родимый, Отчизну свою!

Припев: Всех дорог не пройти никогда,
 И просторов твоих не обнять!
 Это наша Отчизна труда,
 Это ты, моя Родина-мать!

Таким образом, все три куплета значительно отличаются друг от друга. В одном мы видим всю прелесть природы, в другом величие и мощь русского народа, в третьем – апофеоз всего произведения, который исполняется с особым эмоциональным подъемом. Благодаря стихотворному тексту создаются те или иные художественные образы, которые помогают определить характер произведения и применить соответствующее пианистическое туше.

Работа над музыкальным произведением не имеет предела. Каждый раз, проигрывая его можно выявить какие-либо новые оттенки, нюансы, ведь музыка – это искусство звука, а звук, как известно, весьма изменчив, так как зависит и от внутренних и от внешних факторов.

Литература:

1. Гинзбург Л. О. «О работе над музыкальным произведением», 4-е издание. – М.: Классика - XXI, 1981г.
2. Коган Е. Избранные статьи. Выпуск 2. «Советский композитор», 1992г.
3. Кубанцева Е.И. Концертмейстерский класс: Учебное пособие/Е. И. Кубанцева. — М.: «Академия», 2002г.
4. Люблинский А.П. Теория и практика аккомпанемента: Методологические основы/А. П. Люблинский.—Л.: Музыка, 1972г.
5. Перельман Н.В. В классе рояля. – М., Классика – XXI, 2007 г.
6. О работе концертмейстера: учебное пособие для фортепианных факультетов музыкальных вузов. Ред.-сост. и автор предисловия М. Смирнов. – М.: Музыка, 1974г.
7. Шендерович Е.М. В концертмейстерском классе: Размышления педагога/Е. М. Шендерович. - М.: Музыка, 1996г.