

78
Р64
Б

Міністерство Культури України
Харківський Державний Університет
мистецтв ім. І.П. Котляревського
Кафедра концертмейстерської майстерності

**«Розвиток асоціативного мислення художнього смаку та стилю у студентів
в класі концертмейстерської майстерності»**

Методичні рекомендації для студентів, бакалаврів та магістрів

Харків 2018 р.

780.616.432.041.2 : 781.66+7.011

УДК 780.616.432: 781.66+7.011 (072) К64

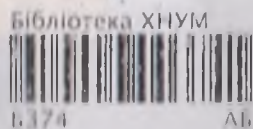
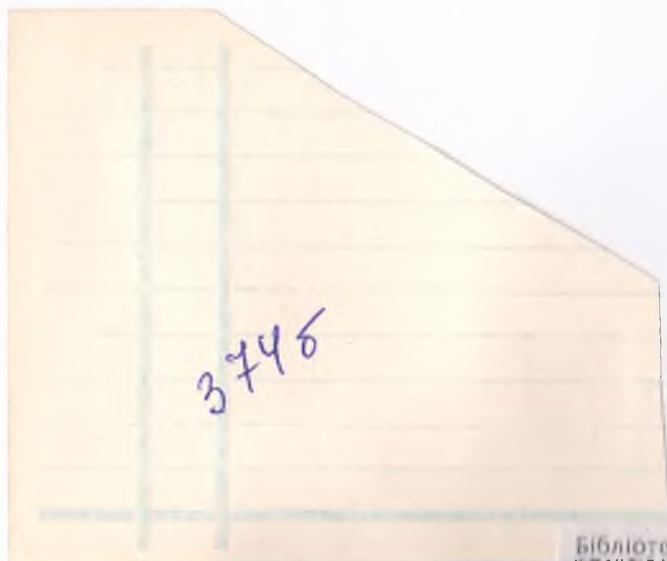
«Розвиток асоціативного мислення художнього вкусу та стилю у студентів в класі концертмейстерської майстерності»

Автор: доцент кафедри концертмейстерської майстерності ХДУМ
Кондратьєва Тетяна Ігорівна

Рецензенти: завідувача кафедрою концертмейстерської майстерності,
професор Никитська Євгенія Семенівна

Завідуючий кафедрою сольного співу, професор
Болдирев Володимир Олександрович

У роботі доцента Т.І. Кондратьєвої висвітлюються питання творчого підходу до виконання фортепіанної партії. Акцентується значення асоціативного мислення та художньої уяви в роботі концертмейстера у вокальних творах.



3745

Питання музичного виконавства, специфіка і закономірності його розвитку на протязі десятиліть є предметом глибокого вивчення і постійних дискусій, мистецтво ж акомпанементу тривалий час залишалося поза увагою теоретиків і музикантів-виконавців. Проте ця область мистецтва заслуговує пильної уваги і, безсумнівно, є однією з найвищих форм музичного виконавства.

Володіючи всією сукупністю виражальних засобів, властивих будь-якому з розділів музичного виконавства, мистецтво акомпанементу має цілий ряд характерних особливостей, пов'язаних з ансамблевими завданнями. Серед безлічі форм концертмейстерської діяльності, робота піаніста над вокальним репертуаром, його спільна художня творчість з солістом відрізняється особливою специфікою, пов'язаною з наявністю словесного тексту, з музично-поетичним образом.

У вокально-драматичних творах поезія і проза, стикаючись з музикою, знаходить друге життя, прожити яке заповідано співакові акомпаніатору в тісній творчій співдружності, доповнюючи і збагачуючи один одного власним художнім смаком, творчою фантазією, асоціативним мисленням, інтелектом. В результаті такого спілкування народжується музично драматичний діалог, життєздатність і вплив якого на слухача залежить вже не тільки від знань законів музично виконавського мистецтва, а й від вражень, пов'язаних з театром, живописом, мистецтвом драматичного актора.

Якщо музичні образи надихали великих живописців на їх художнє втілення, а композитори черпали сюжети з полотен, гравюр, скульптурних композицій, то у виконавському мистецтві асоціативні зв'язки, фантазія, уява, слуховий і зоровий досвід покликані формувати творчу особистість виконавця.

Живопис і скульптура, архітектура і музика, поезія і проза оперують безліччю загальних понять: ритм і пластика, композиція та перспектива, світлотіні і гармонія, розмір і динаміка.

Тут доречно в якості прикладів взаємопроникнення мистецтв привести деякі думки художників, музикантів, поетів, що виникають у зв'язку з цим в процесі їхньої творчості.



У книзі польського оперного режисера Б.Горовіча "Оперний театр", ми читаємо: " Слухаючи нещодавно блискуче тріо Бетховена, я відчув, ніби на цей раз замість того, щоб бачити дивну статую, я його чув". /Б.Горовіч" Оперний театр ", Л. Музика, 1984, стор, 134 /. Густав Малер, кажуть, звертався до оркестрантів:" Панове, тут зіграйте блакитніше, а це місце зробіть фіолетовим за звучанням ". Врубель говорив, що свої фарби, що відливають перламутром, він запозичив від оркестрових фарб Римського-Корсакова; О.Коровін, не знаходячи слів для визначення сутності творчого процесу або невловимої принади творів живопису звертався до аналогій з музикою; В.Васнецов стверджував, що картини "Оленка", "Богатирі" були задумані і писалися у відчуттях музики; К. Станіславський, кажучи про сценічну мову актора, називає кожен звук, що складають в слово, "особливою нотою", що займає своє місце в звуковому акорді слова.

У взаємотягіння поезії і музики в своїй творчості пише А. Ахматова в "Поема без героя" «А уві сні мені здавалося, що це я пишу для кого-то лібрето і відбою від музики немає ".

Уособленням синтезу мистецтв, є картини Чюрльоніса з музичними назвами прелюдії, Фуги, Сонати.

Очевидно, що ні один вид мистецтва не може існувати і розвиватися в ізоляції від інших його видів. Яким же чином це взаємозбагачення має використовувати в такому складному і, в певному сенсі, підпорядкованому виду виконавського мистецтва, як концертмейстерство?

У самій безпосередній близькості до творчих задач співака і акомпаніатора знаходиться театральне мистецтво. Його виражальні засоби цілком можуть бути перенесені на ґрунт камерно-вокального виконавства. У передмові до книги Джеральда Мура "Співак і акомпаніатор" Важа Чачава відзначає прагнення видатного акомпаніатора до театральності і його яскраво виражений акторський підхід до професії, пам'ятаючи про ту колосальну смисловим навантаженням, яку часто несе фортепіанна партія, про ту роль, яку вона

відіграє в розкритті підтексту музично-поетичного образу, важливість, навіть необхідність такого підходу до концертмейстерського мистецтва безперечна.

Під театральністю слід розуміти, зрозуміло, не лицедійство, а сукупність режисерських, диригентських, акторських моментів, що можуть зробити музично-поетичний образ романсу і арії, оперної сцени і вокального циклу зримим, звернути звукове сприйняття в зорове.

Таємничий і незбагненний світ фантазії та уяви, знаходячи художнє втілення оживляє неживе, робить чутне зримим, а зримає звучним.

Для піаніста, який зв'язав свою творчу діяльність з музично-драматичним жанрами, розвинену уяву, здатність "бачити" музику в єдності з поетичною думкою, вміння знаходити в ній театральнo-драматичний сенс і висловлювати його засобами фортепіано - якість, що дає право на приналежність до складної і тонкої професії концертмейстера-акомпаніатора.

З повною підставою можна говорити про наявність у творчості концертмейстера елементів диригентської і режисерської діяльності. Розвиваючи в собі режисерське мислення, концертмейстер починає "бачити" музику в її театральному втіленні, в живих сценічних образах. Диригентський початок проявиться у відчутті гнучкого темпо-ритму, націлить слух на оркестральності звучання інструментальної партії.

Стикаючись з різними гранями інших видів мистецтв, залучаючи до свого творчий процес зору, слухові і емоційні асоціації, акомпаніатор звертає фортепіанну партію в образну сферу співака, описує, тлумачить, надає нові грані вокальної партії. Від піаніста залежить яким буде ставлення співака до інструментальної партії і що він почує в ній: елементарну чи гармонійну підтримку або ж відчує її як невід'ємну частину створюваного ним музичного образу.

Передбачувана театральність камерно-вокальних творів стимулює роботу уяви виконавців: міміка, жести і пластика співака, музичний живопис, тонкий психологізм і образність інструментальної партії звертають вокальний твір в маленький оперний спектакль, налаштовують слухача

на зорове сприйняття. У вокальному репертуарі безліч творів, що мають передумови до музичної театральності. Акомпаніатор, з розвинутою уявою і художньою фантазією інтуїтивно відчує елементи театральності і "переведе" їх на мову фортепіано, зверне в виконавські деталі і творчі знахідки інструментальної партії.

Прикладів творів, вирішених в театральному ключі безліч. Це цикли Мусоргського "Райок", "Дитяча", "Пісні і танці смерті", пісні "Понад Доном сад цвіте", "Козел", "Светик-Савішна". Це романси-сценки Даргомижського "Мельник", "Черв'як", "Титулярний радник" і цілий ряд інших творів.

Про те, яку важливу роль відводив Мусоргський фортепіанної партії в своїх творах пише його сучасник, співачка Д.М.Леонова, згадуючи їх спільні концерти, де в якості акомпаніатора виступав Мусоргський. Вона каже, що він на практиці довів, що акомпанемент - це особливий вид мистецтва, вимагає як загальної художньої культури, так і тонкої артистичності, що при втіленні вокального образу співак і піаніст - дві рівноправні держави.

Вказуючи на особливий виконавський стиль вокальної творчості Мусоргського Асаф'єв писав "Воно повинно бути м'язово-пластичним, наочно-відчутним і пов'язаним з певним дійовою особою, його рухом і характерними рисами. Романси Мусоргського перетворюються в драматичні сцени або картини" / Васіна-Гроссман В.А . Російський романс XIX століття. М., 1956, стор. 34.

Близькуча дотепністю і театральною зображальністю світська казочка "Козел" - яскравий тому приклад, Комічно-страхотливе звучання перших двох тактів зображує появу козла, а наступний після невеликої цезури тихий, "благодійний" Д7 акорд як би відкриває завісу, представляючи погляду глядача декорацію: лужок, по якому йде причепурена миловидна дівчиця.

Тут і співакові і акомпаніатору не обійтися без відчуття театралізації музичних образів, без акторського перевтілення і перемикання.

Маленьким оперним спектаклем можна назвати баладу Рубінштейна "Перед воєводою". Драматургічна ситуація романсу, яскраві, контрастні за

станом образи, колоритна мова з миттєвою зміною настроїв - нелегке завдання для співака і акомпаніатора. Тут навіть важко розмежувати їх функції, настільки органічно і психологічно точно кожен акорд, кожна фраза фортепіанної партії "ліпить" разом зі співаком музичний образ, стає його "нервом".

Ігрова стихія панує в "Руській зошити" Гавриліна. Фортепіанна партія то виконує роль декорації, то несе в собі хореографічні елементи, то як би мізансценірує те що відбувається. Яскраво виражені риси театральності в циклах Тарівердієва на сл. Маяковського, Мартинова, Ахмадуліної. Навіть збіглий погляд на нотний текст привертає увагу використанням чисто сценічних ремарок типу: "спокійніше, взявши себе в руки", "з люттю". "крізь зціплені зуби". Очевидно, що ці авторські вказівки відносяться як до співака так і до акомпаніатора. Наприклад, в романсі "Послухайте" є ремарка "Задихаючись, але намагаючись стримуватися". Вона відноситься до характеру виконання поетичного середовища "А після ходить тривожний, але спокійний зовнішньо". Цю подвійність стану композитор вирішує таким чином: у вокальній партії - речитативного типу - схвильовані, короткі фрази, а в супроводі - стримуючий, рівномірний, як би удари серця, остинатной рух. Використаний тут прийом одноразового контрасту, вельми характерний для оперної музики, привносить в романс риси театральності, таїть в собі передбачуване композитором мізансценування, т.з музика передбачає дію, але не рух і жестикуляцію, а, за словами Станіславського "внутрішню активність, створення музичного образу, який був би слухачеві не тільки чутний, але і помітний. "Станіславський-реформатор оперного мистецтва". М., Музика, 1985, стор. 69.

Стверджуючи родинні зв'язки музичного і драматичного мистецтв, Станіславський казав про переваги співака щодо виразних засобів перед драматичним актором; що музика в значній мірі допомагає відчути людську психологію, розкрити внутрішній зміст фрази; сценічного образу. "Яке щастя - писав Станіславський - мати в своєму розпорядженні такти, паузи, метроном,

камертон, гармонізацію, контрапункт" "Станіславський-реформатор оперного мистецтва" М., Музика, 1985, стор. 22 . І далі: Оперний співак має справу не з одним, а відразу з трьома мистецтвами, тобто з вокальним, музичним і сценічним. У цьому полягає, з одного боку, труднощі, а з іншого - перевага його творчої роботи. Труднощі в самому процесі вивчення трьох: мистецтв, співак отримує такі великі і різноманітні можливості для впливу на глядача, яких не маємо ми, драматичні артисти. Всі мистецтва, якими володіє співак, повинна бути злиті і направлені до спільної мети /К.Станіславській "Моє життя в мистецтві", стор. 46 /.

Визначивши для себе жанр камерно-вокальної музики як "Театр одного актора", учасники його співак і акомпаніатор, відчують високу відповідальність художника, котрий має в своєму творчому процесі знання і виразні засоби театального мистецтва.

До цих пір мова йшла про вокальних творах з яскраво вираженими рисами театральності. Абсолютно інших художніх втілень, звукових рішень вимагає, скажімо, вокальна лірика Рахманінова, пісні Шуберта. Інші асоціації і зорові уявлення викликають романси Римського-Корсакова, Дебюссі, Шумана.

"Лунаючим пейзажем" можна назвати "Чудовий вечір" Дебюссі. В химерних ізливах тріолей, в таємничому звучанні підголосків - мерехтіння зірок, відблиски місячного світла. звуки викликають в пам'яті зорові образи, живопис Куїнджі. Перед зором і слухом – світ лунаючих фарб. Фантазія може підказати будь-який інший зоровий образ. Важливо лише, щоб він будив в виконавці саме той стан духу; співзвучний задуму автора і відповідав би його стилю.

Колористичний звукопис Римського-Корсакова скидається на мистецтво художників-декораторів В. Серова, М. Врубеля, В. Васнецова, К. Коровіна, які прагнуть "співати фарбами". Подібно до того, як оперні спектаклі, оформлені Коровіним, незмінно перетворювалися на своєрідні музично-кольорові симфонії, так музичний живопис Римського-Корсакова, звукова колористична

гармонізація звертають його романси в музичні пейзажі, що виконуються, як правило, засобами фортепіанної партії. Якщо Дебюссі, Римський-Корсаков, Шуберт в вокальній музиці постають як "композитори-живописці", то про Чайковського, Рахманінова, Шумана можна говорити як про "композиторів-поетів".

Поезія і музика "дві прекрасні стихії нашого життя" /Г.Нейгауз/, два споріднених мистецтва, здавна зустрічаючих один одного, злилися воедино у вокальній музиці, виблискуючи новими гранями, пустує взаємним світлом.

Жодна з музичних спеціальностей не перебуває у такому тісному контексті з мистецтвом поезії, як професії співака і концертмейстера. Ставлення до поезії багато в чому визначає їх виконавський рівень. Любити і розуміти поезію, відчувати її смислові акценти, чути музичну природу вірша - значить істотно наблизитися до вирішення багатьох художніх задач.

Пасивне ставлення до поетичного тексту, невміння виявити його найбільш сильні смислові і художні моменти, або ж, навпаки, приховати засобами художньої виразності його шорсткості, говорить про відсутність творчого початку, про ремісничне ставлення до своєї професії.

Найвеличніший музично-поетичний дар дозволив Чайковському створювати шедеври романсової лірики на досить посередні тексти. Перенесені в музичну стихію, вони зазвучали під завісу, перетворені "гласом чарівної ліри" композитора. Ставлення музики і поетичного тексту в романах Чайковського можна визначити рядками з вірша Фета; "Що не висловили словами? Звуком на душу пролий".

Ідеалом взаємозв'язку слова та музики на думку Чайковського, повинна стати «реальність» в синтезі з витонченою співучістю .

Саме витончена співучість, вишукане фразування, тобто музичний початок є основою вокальної лірики Чайковського. З цих позицій слід визначати виконавські завдання його романсів.

Дослідник мелодики Чайковського Л.Красінская пише, що «його мелодія не слідує точно всім деталям мовної інтонації, проте опосередковано відображає

усі особливості, властиві поетичному тексту, зберігаючи при цьому всі чарівність мелосу» /Л.Красінская "Оперна мелодика П.І.Чайковського" Л., Музика, 1986, стор. 3. Звідси необхідність для виконавців знайомства, хоча б у загальних рисах, з законами і особливостями поетичної мови. Так, в фонетиці існує таке поняття як синтагма, яка істотнішим чином впливає на музичне фразування. Синтагми - це окремі відрізки мовного потоку, мають смислове значення і пов'язані за змістом. В живому звучанні вони здійснюються за допомогою цезури і інтонації. Чайковський знав і тонко відчував фонетичну природу і традиційну співучість російського вірша. Про це свідчить будь-який з його романсів.

Ми були юні, ми любили,
І з вірою в далечінь дивилися ми;
У нас мрії райдужні йшли,
І нам не страшні хуртовини були
сивий зими.

У Плещеева це - одне речення, у Чайковського вокальна партія побудована за принципом синтагми; кожна з них підкреслена " та відокремлена від іншої паузами та інтонацією, неперервний звуковий потік фортепіанної партії об'єднує ці фрази в одну цілісну пропозицію із загальним динамічним розвитком і кульмінацією, що і відповідає строю вірша і поетичній думці.

Як правило, композитори звертаються до поезії, співзвучною їй власним емоційним строем і естетичним смаком. Так, гармонійно і трепетно зливаються вірші японських поетів середньовіччя з музикою М.Тарівердієва в циклі "Акварелі". Тарівердієв зумів майстерно перенести в музику дивну особливість японської поезії - красу недовомовленості, зашифрованих образів, що криються не так в самому тексті як і підтексті.

Чи не вникнувши в образний лад японської поезії, не відчувши її витонченого сенсу і чарівної ефемерності, виконавці ні в якому разі не донесуть до слухача музичного задуму композитора.

Кожен з п'яти номерів циклу написані на один - два танка / П'ятивірш /. Танка - особлива поетична форма, де перші два вірша найбільш протяжні, що містять елементи сюжетності. Третій вірш - кульмінація, Форма якої гранично стиснута. І після значної смислової цезури - два останніх, майже нерозчленованість вірша. У них - філософських висновків.

3745
Маючи на увазі такі відомості, не важко помітити, що весь цикл "Акварелі" задуманий як єдиний танка. Зрозумівши це, співак і акомпаніатор знайдуть ключ до виконання кожного з п'яти романсів здавалося б, не пов'язаних сюжетом, відповідних драматичному змісту кожного вірша. Творчі ставлення до професії не залишить байдужим виконавця до історії створення твору, до особистості композитора або автора тексту. Так, свіжий струмись в виконавські традиції "заспівати" романс Бородіна "Для берегів вітчизни дальньої" може внести історія кохання Пушкіна до італійки Амалиї Ризнич, що виїхала з Одеси від некоханого чоловіка до себе на батьківщину і померла там в страшних злиднях.

Але всі знають, що романс Пінкі "Венеціанська ніч" написаний на вірші поета Івана Козлова, ураженого сліпотою і паралічем обох ніг. Ці вірші - бачення зануреного в безвихідний морок, натхненного співця. Може бути цей факт змусить виконавця інакше поглянути на давно відому музику і відчувати так само гостро красу і зачарованість венеціанської ночі, як її відчував серцем незрячий поет. Тоді зникне штамп, з'явиться натхненність і щирість виконання. Не завжди буває зрозуміла музична драматургія твору, його тематичне рішення. Наприклад, виконавців часто спантеличує несподіваний танцювальний мотив в урочистій вітальній промові "Листи до Станіславського" С.Рахманінова. В якому ж ключі це виконувати? Але все стає зрозумілим, коли дізнаєшся, що танцювальний мотив - це полька композитора Саца до вистави "Синій птах", поставленого Станіславським, й церковний мотив "Многії літа", сплетений з акомпанементом польки дає забавне поєднання, яке говорить про те, що це талановитий музичний жарт, що вимагає не навмисної урочистості, а душевної теплоти і невимушеності.

Чим ширше пізнання виконавця, чим багатші його слухові і зорові враження, тим більше асоціацій і образних порівнянь викликає в ньому музика, тим багатогранний його мистецтво. "Мереживна» музика Люллі і Рамо, Скарлатті і Чінароза витонченістю і відточеністю деталей має свій зоровий прообраз, це як би ожилі фарфорові статуетки, на мить застигли в галантних танцювальних "па". Вишуканість, простота і благородство, точність жестів - музична відтворюваність інструментальної партії, Гретріж визначив своє ставлення до супроводу в своїх творах, сказавши, що почуття повинні передаватися в співі, а сенс, жести і міміка - в акомпанементі.

Якою би високою виконавською майстерністю не володів музикант, які не були б глибокі його пізнання щодо стилю, особливостей фразування і артикуляції музики Й.С.Баха, його виконання буде позбавлене емоційної сили впливу, виразності і психологізму, якщо музика не викликає в ньому ніяких асоціацій, які не будить художня уява, що не народжує в ньому самого високу духовність. "Страсті за Матфеєм" повні найбільшої натхненності і глибокого драматичного змісту можна назвати музичною драмою, що і повинно визначити її виконавське завдання: відтворити у числі картин, які змінюються, як би єдине сценічне дійство.

Звернення в якості асоціацій до творів різного виду мистецтва надзвичайно важливо як для виконавців, тому свідчить про ступінь широти і глибини їх творчої думки, так і для педагога, що ставить собі за мету виховати музиканта-художника з широким діапазоном творчих інтересів.

Тим більшого значення набуває піднята тема для концертмейстерів-аккомпаніаторів і студентів концертмейстерський класів, про те, що акомпанемент знаходиться в певному ступені залежності від партії соліста. Цей факт може пригнічувати творчу волю аккомпаніатора, народжувати пасивність, "підпорядковане" ставлення до професії.

Цьому може протистояти тільки активна творча позиція, широке коло знань, збагачених різноманіттям художніх вражень, розвинена уява і творча фантазія. Лише в атмосфері творчої рівноправності і взаємної захопленості народжується

один з найголовніших знарядь художньої творчості - уява, джерелом якої були, є і будуть життя у всіх своїх проявах і мистецтво у всьому своєму різноманітті.