

ИСКУССТВО ТРЁХ ТЫСЯЧЕЛЕТИЙ**Юлия РИВИЛИС***Академия музыки, театра, и изобразительных искусств*

Acest articol prezintă istoria și dezvoltarea artei acompaniamentului de la apariție și până azi. Cuprinde o mare perioadă, datorită faptului că istoria acompaniamentului este înrădăcinată în era preistorică. Autorul oferă o descriere a instrumentelor vechi, care au însoțit cântăreții. El vorbește despre impactul dezvoltării homofono-armonice de schimbare și complexitate a sarcinilor acompaniatorului. El a remarcat rolul valoros al maestrului de concert pentru activitățile de pianist, pianist-acompaniator, precum și pentru pianist-solist.

This article traces the history of the emergence and development of art accompaniment. It covers a huge period of time, due to the fact that the history of the accompaniment is rooted in the prehistoric era. The author gives a description of ancient instruments, which accompanied singers. They speak about the impact of development of homophone-harmonic letter to change and complexity of accompanist's tasks. It is noted the enriched role of accompanist's activity for the pianist, as for a pianist-accompanist, so for the pianist-soloist.

Искусство аккомпанемента с древних времён и по сей день является самой распространённой и востребованной формой музицирования. От небольших кружков любителей музыки до артистов – профессионалов самого высокого класса, все солисты – и вокалисты, и инструменталисты нуждаются в музыканте, владеющем искусством аккомпанемента – концертмейстере. «Акомпаниаторство – самая распространённая профессия среди пианистов. Ведь концертмейстер нужен буквально везде – и в классе, и на концертной эстраде, и на преподавательском поприще (класс концертмейстерского мастерства)» [1]. Действительно, и подготовка камерного вокального концерта, и хорового, и даже подготовка оперного или балетного спектакля не может обойтись без участия концертмейстера, обладающего специальными знаниями.

Бурное развитие исполнительского искусства потребовало огромного количества концертмейстеров, что привело в 30-х годах XX века к созданию в консерваториях концертмейстерских классов с целью подготовки профессиональных концертмейстеров и аккомпаниаторов. Позднее концертмейстерские классы появились и в специальных музыкальных школах (в настоящее время – лицеях), и в музыкальных училищах (ныне – колледжах). Лицеи и колледжи выпускают специалистов со средним музыкальным образованием. Программа обучения в концертмейстерском классе как в среднем, так и в высшем звене ставит задачей обучение студентов и учащихся многим навыкам концертмейстерско-аккомпаниаторской работы. Это предполагает умение аккомпанировать солисту и хору, умение транспонировать и читать с листа, изучение и овладение обширным вокальным и ансамблевым репертуаром.

История аккомпанемента уходит в глубокую древность. Ритмические удары, сопровождавшие песни и пляски первобытных народов, по существу, являются примитивным аккомпанементом. По дошедшим до нас источникам из III и II тысячелетия до новой эры при дворах фараонов Древнего Египта среди других форм музицирования фигурировало сольное пение с инструментальным сопровождением. В Древней Греции было распространено пение под собственный аккомпанемент: это мифические герои Аполлон и Орфей, а также профессиональные певцы аэды и рапсоды. В античную эпоху профессиональный певец приравнивался по положению в обществе к прорицателю, врачу и архитектору, а это означало, что он занимал более высокую социальную ступень, чем, например, художник или скульптор. Аэды обычно аккомпанировали себе на четырёхструнной лире. «Древние греки полагали, что героические песни вкладывались в уста аэдов самими богами. Слепота часто служила отличительным признаком певца, которому, как считали, певческая муза досталась вместо зрения» [2]. Наследниками творчества аэдов были рапсоды. В эпоху ренессанса образ рапсодов стал возрождаться, а в музыке романтизма память о традиции рапсодов вызвала сочинение лирических баллад с использованием народно-песенного тематизма, например, сочинение Листом Венгерских рапсодий, Испанской рапсодии и т.д.

«Исполнителями сольных вокальных произведений в Древней Греции были часто сами поэты-композиторы, певшие под аккомпанемент кифар, авлоса, лир и арфообразных инструментов – тригона

и магадиса» [3]. Кифара – один из самых распространённых струнных щипковых музыкальных инструментов античной Греции, состоящий из деревянного плоского корпуса с двумя слегка изогнутыми стойками по бокам, соединяющимися наверху перекладной. Число струн, которые крепились к корпусу, постепенно увеличивалось, начиная с четырёх в VIII веке до новой эры и достигая 10 – 12 к V веку до новой эры. Кифара применялась как сольный или аккомпанирующий пению инструмент. Играли на ней стоя, держа её перед грудью, и считалась она инструментом Аполлона. Авлос считался инструментом Диониса. Инструмент этот сравним со свирелью или гобоем и обладал острым и резким звуком. Исполнитель обычно играл одновременно на двух авлосах или на двойном авлосе. «Происхождение авлоса, берущего своё начало с Ближнего Востока, связывали с именем мифического фригийского музыканта и певца Олимпа. В Греции авлос нашёл распространение в оргиастической музыке культа Диониса» [4]. В VII веке до новой эры в Древней Греции создавались школы, готовящие исполнителей-универсалов: поэт – композитор – певец – аккомпаниатор в одном лице. «Крупнейшая поэтическая школа на острове Лесбос, с которой связан легендарный образ греческой поэтессы Сафо, была первой известной нам музыкально-исполнительской школой. Древняя роспись запечатлела Сафо, играющей на кифаре. Лесбийский поэт, певец и музыкант Терпандр – первая историческая достоверная фигура выдающегося исполнителя» [5].

На XXVI Олимпиаде в 676 году до новой эры выдающийся сочинитель и исполнитель греческой музыки Терпандр оказался победителем среди кифаредов (исполнителей на кифаре). С именем Терпандра связывается возникновение кифародии – пения под аккомпанемент кифары.

В средние века продолжателями аэдов и рапсодов – создателей и исполнителей эпических песен – были народные певцы-сказители во многих странах: барды – в Англии, скальды – в Скандинавии, былинники – на Руси, ярким примером которых является дошедший до нас из XI века образ Бояна – «певца преданий старины глубокой».

В то же время получило распространение искусство странствующих артистов – универсалов. Были среди них выходцы из простонародья – бродячие «комедианты». Это жонглёры и менестрели во Франции и Англии, шпильманы в Германских государствах, скоморохи в России. Были среди странствующих артистов и музыканты рыцарского происхождения. Это трубадуры и труверы во Франции, миннезингеры в Германии. Труверы и миннезингеры не пользовались услугами народных музыкантов, а трубадуры держали у себя в услужении менестрелей, которые аккомпанировали им на музыкальных инструментах. В основном, это относится к XIII и XIV векам. С конца XIV по XVIII век менестрелями во Франции и Англии стали называть музыкантов-профессионалов. Таким образом, появление первых профессиональных аккомпаниаторов-менестрелей может датироваться концом XIII века.

Основные вехи развития аккомпанемента:

Древнее время и средние века	Аккомпанемент выполнял, в основном, метроритмическую функцию или представлял собой унисонное или октавное удвоение вокальной мелодии.
XV–XVI века	В полифонической музыке практиковалось пение одного голоса, а остальные голоса исполнялись на инструментах.
Конец XVI – начало XVII века	С расцветом гомофонии начинается развитие аккомпанемента в его современном понимании.

С развитием гомофонии коренным образом меняется и сущность, и значение аккомпанемента.

До XVII века господствующими в области вокального аккомпанемента были струнные инструменты: арфа, лира, кифара, лютня и другие. С конца XVI века к ним прибавились клавишные инструменты: орган и клавесин. Органисты и клавесинисты должны были обладать и даром импровизации, потому что аккомпанемент не выписывался полностью. Для записи аккомпанемента применялся генерал-бас или цифрованный бас. Изобретение генерал-баса приписывается итальянскому композитору и капельмейстеру Лодовико Гросси да Виадана (1564-1645). В XVIII веке немецкий музыкальный учёный и теоретик музыки Фридрих Вильгельм Марпург (1718-1795) выпустил «Учебник генерал-баса и композиции» в 3-х томах, обозначив, таким образом, основные положения и законы о генерал-басе, который просуществовал до середины XVIII века.

Когда композиторы во времена венских классиков начали полностью выписывать аккомпанемент, произошло не только обогащение его формы, но и появилось иное осмысление художественного содержания аккомпанемента.

С развитием гомофонно-гармонического письма возрастает значение аккомпанемента как части музыкального изложения. Это уже не простое ритмическое или унисонное сопровождение. Аккомпанемент образует органическое единство с мелодией и даже оказывает на неё влияние, раскрывая заложенные в мелодии функционально-гармонические элементы. Возрастает и роль аккомпаниатора. Теперь это уже органист или клавесинист, так как аккомпанемент становится аккордовым. «Органист или клавесинист, аккомпанируя солисту или целому ансамблю певцов или инструменталистов, должен был дополнять недостающие ноты аккордов и импровизировать связи между ними. От исполнителя на клавишном инструменте зависел во многом темп и общий характер игры всего ансамбля. Недаром на заре первых оркестров органист или клавесинист выполнял функции дирижёра» [6].

Итак, совершенно очевидно, что в XVII веке исполнители на органе и клавесине – уже не только аккомпаниаторы. Они выполняют также и концертмейстерские функции, ибо, влияя на исполнение партнёров по ансамблю, руководя ими во время исполнения, они тем самым выполняли одну из основных концертмейстерских задач.

С середины XVIII века широкое развитие получает жанр камерной музыки. Термин «камерная музыка» существовал ещё с XVI века, но служил для обозначения светской музыки в отличие от церковной. Камерная музыка предназначалась для домашнего, «комнатного» музицирования (самета – комната). С XIX века она выносится на сцену концертных залов. В современном значении камерная музыка – это вокальная или инструментальная музыка, написанная для солиста или небольшого ансамбля.

Вокальная камерная музыка нашла своё выражение в жанрах песни и романса. У композиторов Венской классической школы – это песни для голоса с фортепиано. У Гайдна и Бетховена – песни на слова различных поэтов, обработки шотландских, ирландских, валлийских и других народных песен. Следует новый виток в развитии аккомпанемента: значительно обогащается гармония, усложняется фактура изложения.

В конце XVIII века и особенно в XIX веке интенсивно развивается романс, который становится основным жанром вокальной камерной музыки. Романс, что означает «по-романски», то есть по-испански, представляет собой сольную песню с обязательным инструментальным сопровождением. Это понятие менее широкое, чем песня, которая включает в себя произведения как народного, так и профессионального композиторского творчества, как для солиста, так и для хора, как с сопровождением, так и без него. Зато романс отличается большей тонкостью выражения чувств, использованием более сложных средств музыкальной выразительности. И хотя главная роль принадлежит вокальной мелодии, значение аккомпанемента всё более возрастает. Партия аккомпанемента становится неотъемлемой составной частью художественно-образного содержания, дополняет и развивает его, приравниваясь по значению к вокальной партии.

Чёткой грани между песней и романсом провести нельзя. Многие композиторы называли свои романсы песнями. Разновидностями этого жанра являются элегия, баллада, лирический или драматический монолог, сатирическая песня и т.п. Первые образцы песни-романса находим у Бетховена. Он же явился и создателем первого вокального цикла «К далёкой возлюбленной». Особенности развития жанра песни-романса получил в творчестве композиторов-романтиков XIX века – Шуберта, Шумана, Мендельсона, Шопена, Листа, Алябьева, Варламова, Гурилёва, Глинки, Даргомыжского. Глинка и Даргомыжский считаются первыми классиками русского романса. Ими проложены новые пути, приведшие к Мусоргскому и Чайковскому. Во второй половине XIX и в начале XX века к именам первых классиков романса прибавились имена Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова, Чайковского, Рахманинова, Метнера, Грига, Брамса, Вольфа, Дебюсси, Равеля, Шёнберга.

С начала XIX века композиторы обогащают жанр романса путём объединения его в циклы, что позволяет сопоставить несколько контрастных образов, дать им широкое развитие, чего нельзя сделать в узких рамках одного романса или песни. Примерами вокальных циклов, кроме упомянутого цикла Бетховена, могут служить «Прекрасная мельничиха» и «Зимний путь» Шуберта, «Любовь поэта», «Круг песен», «Любовь и жизнь женщины» Шумана, «Песни об умерших детях» Малера, «Детская», «Песни и пляски смерти» Мусоргского и другие.

Дальнейшее развитие аккомпанемента, неразрывно связанное с общим прогрессом в музыке, приводит к углублению его содержания, усложнению пианистических трудностей. Это предъявляет к аккомпаниаторам требования не меньшие, чем к современным пианистам-солистам в отношении их

художественного и технического мастерства. «Акомпаниатор должен быть источником вдохновения для певца, и его игра должна сверкать в прекрасных вступлениях и заключениях» [7]. Поэтому, по словам профессора М.Бариновой, «акомпаниатор должен быть не ниже солиста по талантливости» [8]. Такие выдающиеся исполнители-акомпаниаторы, как Д.Мур, Е.Шендерович, Ф.Бауэр, А.Макаров стоят в одном ряду с исполнителями-солистами.

«Солисты постоянно участвуют в ансамблях, а иные концертирующие пианисты выступают порой и в роли акомпаниаторов певцам; с другой стороны, среди исполнителей «подчинённого» плана (акомпаниаторов, оркестрантов) встречаются большие артисты, накладывающие заметную печать на всё исполнение в целом. Бывает и так, что талантливый художник-акомпаниатор становится равноправным партнёром солиста, а иной раз даже направляет интерпретацию последнего» [9]. Крупнейшие пианисты и композиторы выступали в качестве акомпаниаторов, создавая шедевры акомпаниаторского искусства. Из дуэтов композитор – вокалист это Шуберт – Фогель, Мусоргский – Леонова, Рахманинов – Шаляпин, Метнер – Шварцкопф, пианист – вокалист: Игумнов – Козловский, Рихтер – Дорлиак, Рихтер – Фишер-Дискау.

Акомпаниаторская деятельность в огромной мере обогащает художественное мастерство пианиста-солиста, придаёт ему те тончайшие черты, которые приобретаются лишь в процессе творческого слияния различных индивидуальностей.

Литература:

1. Мур Д. Певец и акомпаниатор (см. вступительную статью В.Чачава «Акомпаниатор-художник»). - Москва: Радуга, 1987, с.4.
2. Словарь античности. - Москва: Прогресс, 1989, с.67
3. Назаренко И. Искусство пения. - Москва: Музыка, 1968, с.510
4. Словарь античности. - Москва: Прогресс, 1989, с.11.
5. Грум-Гржимайло Т. О музыкальном исполнительстве. - Москва: Музыка, 1965, с.17.
6. Грум-Гржимайло Т. О музыкальном исполнительстве. - Москва: Музыка, 1965. с.10.
7. Мур Д. Певец и акомпаниатор. - Москва: Радуга, 1987, с.25.
8. Шендерович Е. Об искусстве акомпанемента // Советская музыка. - 1969. - №4.
9. Коган Г. Избранные статьи. Вып. II. - Москва: Советский композитор, 1972, с.16-17.

Prezentat la 29.04.2009