

ПУБЛИКАЦИИ И РЕЦЕНЗИИ

Научная статья

УДК 784.3

doi: 10.17223/22220836/51/25

РЕЦЕНЗИЯ НА КНИГУ Е.М. ШЕНДЕРОВИЧА «В КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОМ КЛАССЕ: РАЗМЫШЛЕНИЯ ПЕДАГОГА»

Анна Александровна Окишева

*Национальный исследовательский Томский государственный университет, Томск, Россия,
larianna.ok@mail.ru*

Для цитирования: Окишева А.А. Рецензия на книгу Е.М. Шендеровича «В концертмейстерском классе: размышления педагога» // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 51. С. 293–301. doi: 10.17223/22220836/51/25

Original article

PUBLICATIONS AND REVIEWS

REVIEW OF THE BOOK BY E.M. SHENDEROVICH “IN THE CONCERTMASTER CLASS: REFLECTIONS OF A TEACHER”

Anna A. Okisheva

*National Research Tomsk State University, Tomsk, Russian Federation,
larianna.ok@mail.ru*

For citation: Okisheva, A.A. (2023) Review of the book by E.M. Shenderovich “In the concertmaster class: reflections of a teacher”. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 51. pp. 293–301. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/51/25

«Научиться хорошо аккомпанировать не менее трудно,
чем научиться хорошо играть на рояле».

*Е.М. Шендерович «В концертмейстерском классе:
размышления педагога»*

Шендерович Е.М. В концертмейстерском классе: Размышления педагога (Библиотека музыканта-педагога). – М. : Музыка, 1996. – 224 с.



Рис. 1. Е.М. Шендерович

Fig. 1. E.M. Shenderovich

В 1996 г. была опубликована книга пианиста, педагога и композитора Евгения Михайловича Шендеровича (1918–1999) – заслуженного артиста РСФСР (1981 г.), профессора Московской государственной консерватории, Иерусалимской и Тель-Авивской академий музыки имени С. Рубина. Евгений Михайлович был награжден дипломами: «За лучший аккомпанемент на конкурсе» (Всесоюзные конкурсы вокалистов им. М.И. Глинки, 1960, 1962), «За лучшую концертную программу» (1970), Международного конкурса им. П.И. Чайковского (1978).

Е.М. Шендерович замечательно проявил себя и как композитор. Его наследие включает фортепианные пьесы, музыку к театральным постановкам, теле- и радиоспектаклям. Но большинство его сочинений относятся к вокальной музыке (романсы, концертные обработки народных песен). Музыкант писал статьи и брошюры по вопросам концертмейстерского мастерства, в том числе «О преодолении пианистических трудностей в клавирах» (1962 г.). В 1997 г. в Иерусалиме написал книгу воспоминаний «С певцом на концертной эстраде».

Книга «В концертмейстерском классе: размышления педагога» (1996 г.), о которой пойдет речь, содержит ценные сведения, методические и практические рекомендации для пианистов-концертмейстеров. Автор статьи является концертмейстером. Поэтому выбор для рассмотрения данной книги в качестве «наглядного пособия» обусловлен получением профессиональных знаний и преодолением трудностей в концертмейстерском классе. Известно, что Евгений Михайлович отдавал предпочтение именно работе с вокалистами.

Поэтому обращение к данной книге не случайно. Справедливо отмечено, что Евгений Михайлович не является тем, чья фамилия, как говорится, у всех «на слуху». Но, несмотря на это, он был необычайно разносторонним музыкантом. Жизненный путь его весьма разнообразен и интересен. В Ростове-на-Дону он окончил музыкальное училище, а в 1945 г. – Ленинградскую консерваторию. В 1948–1949 гг. работал концертмейстером в Ленинградской консерватории. В 1976 г. был приглашен на кафедру концертмейстерского ма-

стерства и вокального ансамбля Московской консерватории, где проработал до отъезда в 1991 г. в Израиль.

Концертная жизнь Евгения Михайловича часто предусматривала выступления с различными известными музыкантами. Он выступал на камерных вечерах со скрипачом Виктором Либерманом, аккомпанировал солистам оперных театров – Галине Ковалевой, Галине Туфтиной, Елене Образцовой. С конца 1970-х пианист регулярно сотрудничал с Беллой Руденко и Марией Биешу, позже – с Алибеком Днишевым.

Но самый длительный период сотрудничества сложился у Шендеровича с Евгением Нестеренко (рис. 2). Как отмечалось, их связывала интеллигентность, культура звука и образное видение произведения. В их многочисленном репертуаре особое место всегда занимали романсы Г. Свиридова и Д. Шостаковича. С этими композиторами Евгений Шендерович часто сотрудничал.



Рис. 2. Е.М. Шендерович и Е.Е. Нестеренко

Fig. 2. E.M. Shenderovich and E.E. Nesterenko

Книга состоит из семи глав. Обратимся к ним по очереди.

Первая глава «Чему должен научиться пианист-концертмейстер?» повествует о различиях сольной и аккомпаниаторской деятельности, умении тонко чувствовать солиста и понимать его внутреннее состояние, уметь одинаково мыслить относительно образного строя произведения.

Во *второй главе «Выразительные функции аккомпанемента»* уделяется внимание фортепианному вступлению в ариях и романсах.

Как особую тему следует рассматривать увертюру. Оперная увертюра функционирует практически как самостоятельное фортепианное произведение, самое главное – отсутствие в увертюре солиста. Как примеры можем задействовать увертюры к «Руслану и Людмиле» Глинки, «Царской невесте» Римского-Корсакова, «Севильскому цирюльнику» Россини, «Нюрнбергским мейстерзингерам» Вагнера и др. Сюда же можно отнести и вступление к опере Мусоргского «Хованщина» «Рассвет на Москве-реке».

Важное значение имеет то, что вступление к романсу нельзя сравнивать со вступлением, с увертюрой к опере. Настроение, характер романса начинается с первой ноты фортепианной партии. Певец уже находится в образе своего героя во время вступления к романсу. Взгляд солиста, «мерцающие» глаза, жесты, поза, руки устремлены к слушателю. Задача певца – донести главную мысль произведения до адресата (слушателя). Подчеркнем, что «творческое участие аккомпаниатора особенно ярко проявляется в местах, в которых партия рояля выступает самостоятельно, в основном во вступлениях и заключениях произведения, а также в связующих частях внутри произведения. Здесь аккомпаниатор наравне с солистом участвует в развитии музыкального содержания произведения» [1. С. 82].

В третьей главе «Что способствует быстрой ориентации в нотном тексте?» рассказывается о значимости музыкальной одаренности как одной из главных причин в развитии музыканта. Музыкальный текст представлен составными частями – «блоками»: мотивы, фразы, предложения и периоды. Для понимания художественного образа произведения нужно уметь охватить его содержание целиком. Это возможно только при непосредственном контакте с произведением – при проигрывании его на инструменте.

Четвертая глава – «Чтение с листа». В процессе чтения с листа необходимо уметь дифференцировать фактуру сочинения на составные гармонические, мелодические части, уметь различать особенности каждого композиторского стиля. Здесь вместе участвуют вербальная и невербальная составляющие текста, «поэтому чтобы хорошо читать с листа и хорошо транспонировать, надо не только хорошо разбираться в теории музыки вообще, но и чувствовать стиль конкретного композитора, понимать особенности его музыкального языка, то есть иметь широкий музыкантский опыт – как интеллектуальный, так и эмоциональный, понимать язык музыки как совокупность рациональных составляющих и как эмоциональный поток, при этом эмоции рационально организованы, а интеллект устремляется на раскрытие эмоциональных красок, чувственных проявлений – интеллект и эмоции здесь гармонично дополняют друг друга» [2. С. 126].

Кроме того, полезно «от руки» проставлять гармонии в тексте – если до выступления есть хотя бы пять минут, концертмейстер, просматривая ноты, акцентирует внимание на двух факторах: 1) фактура; 2) гармоническая последовательность. В принципе эти факторы исчерпывают содержание его деятельности: при чтении с листа, как в шахматной блиц-игре, следует обращать внимание только на главное – в нашем случае на то, от чего зависит партия солиста.

Пятая глава – «Транспонирование». Читая с листа, мы имеем дело с конкретным нотным текстом – фиксированной звуковысотностью, и наша задача – научиться быстро ориентироваться в нем. При транспонировании же

первоначальный строй и, соответственно, аппликатура меняются, хотя фактура сохраняется. Поэтому, имея перед глазами один вариант записи нотного текста, нужно уметь воспроизводить другой – ниже или выше первоначального на какой-либо интервал (в большинстве случаев в пределах терции). В книге Иосифа Гофмана «Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре» на этот вопрос дается весьма неоднозначный ответ: «...перенесите мысленно звуковую картину в другую тональность совершенно так же, как если бы вы переселялись со всем своим имуществом с одного этажа на другой и вам нужно было бы расставить вещи на новом месте так же, как они стояли на старом» [3. С. 178].

Шестая глава – «Концертмейстер в классе и на концертной эстраде».

В данной главе существенное значение имеет отношение педагога к концертмейстеру как к ассистенту, проводнику своих принципов и идей.

В одном из своих интервью (28 августа 1974 г.) Е.Е. Нестеренко отмечал по этому поводу: «Ближайшим помощником певца после педагога является концертмейстер. Работа концертмейстера с вокалистом требует от пианиста знакомства с певческой технологией, любви к голосу как одному из самых выразительных и тонких музыкальных инструментов, понимания особенностей вокального искусства, не говоря уже о знании оперной и камерной музыки, об исполнительском такте, о чувстве ансамбля и других качествах, обязательных при совместном музицировании».

В *седьмой главе «Работа над произведением. Фортепианная партия в романсах и клавирах опер и инструментальных концертов»* автор излагает собственный исполнительский взгляд на роль фортепианной партии в романсах (М. Глинка. «Я помню чудное мгновенье», А. Даргомыжский. «Ночной зефир струит эфир», А. Бородин. «Для берегов отчизны дальней» и т.д.), отрывках из опер (речитативы в «Борисе Годунове», «Царской невесте», «Пиковой даме» и т.д.). Самое главное, что хотел бы подчеркнуть автор статьи, – полезный для концертмейстера способ выделения значимого для солиста, так производится и экономия затраченных сил, а при чтении с листа – и времени.

В связи с разнообразием образных характеристик и в исполнительской заинтересованности автора статьи трактовка романса С.В. Рахманинова «Не пой, красавица, при мне» рассматривается более подробно в контексте исполнительского анализа Е. Шендеровича:

«Романс начинается развернутым мягким, лирическим вступлением фортепиано. Мелодия ниспадает плавными „террасами“. Здесь соединяются три фактурных плана: в верхнем голосе звучит стилизованная восточная мелодия, в среднем – аккорды, движущиеся вниз по полутонам, и в нижнем – повторяющиеся ноты, напоминающие какой-то восточный инструмент типа барабанчика. В этих басовых повторяющихся восьмых передана колористическая звуковая картина, проходящая как воспоминание. В первых же тактах романса заключены большие трудности для аккомпаниатора. Как имитировать „барабанчик“, точно выполняя указания композитора: три ноты staccato, объединенные лигой? Если играть эту фигуру на педали, то трудно будет добиться „сухого“ звука – ведь этому мешает педальный гул... Если же попробовать без педали, „барабанчик“, безусловно, получится, но зато все остальные голоса лишатся той наполненности и красочности, которую создает педаль. Я

выхожу из этого положения так. Почти на каждой восьмой употребляю полу-педали, что, с одной стороны, сохраняет общий тембральный колорит и не мешает созданию звуковой картины, с другой стороны, избавляет от излишнего педального гула и помогает выполнить все паузы:

180 Allegretto Рахманинов. "Не пой, красавица"

Рис. 3. С.В. Рахманинов. Романс «Не пой, красавица, при мне»
 Fig. 3. S.V. Rachmaninov. The romance "Don't sing, beauty, with me"

Первый арпеджированный аккорд можно рассматривать как „трамплин“ к вокальной фразе „Не пой, красавица, при мне“.

Рис. 4. С.В. Рахманинов. Романс «Не пой, красавица, при мне»
 Fig. 4. S.V. Rachmaninov. The romance "Don't sing, beauty, with me"

Следующий арпеджированный аккорд должен прозвучать у пианиста несколько скромнее, а третий и четвертый приводят к *piano* и *pianissimo*. К *tenuto* на слове „печальной“ может быть отнесен совет, высказанный выше. Не следует также рано произносить „ль“: лучше присоединить его к последующей согласной. Далее мелодия развивается вариационно и приводит к первой фортепианной интерлюдии. Ей сопутствует указание *Meno mosso*, которому Рахманинов во многих своих произведениях придавал большое значение и рассматривал как довольно значительное отступление от предыдущего темпа. Пианист должен исполнить этот сольный эпизод глубоким и плотным звуком: тогда будет ярко выражен эмоциональный всплеск чувств, а в синкопированной мелодии действительно будет ощущаться восточный колорит, оттененный грустной задумчивостью.

Следующий раздел после слов „Увы, напоминают мне твои жестокие напевы“ является самым трудным в ансамблевом отношении для обоих исполнителей. Несмотря на возвращение к *Tempo I*, в партии солиста появляется большое количество шестнадцатых, темповых отступлений и других важных указаний автора. Аккомпаниатор должен быть предельно внимателен к ним, в совершенстве знать вокальную партию и предугадывать любое темповое отклонение в партии солиста: расположение цезур для дыхания, манеру взятия верхних нот, *tenuto* и др. Без абсолютного совпадения намерений обоих исполнителей синхронность исполнения будет нарушена, что повлияет и на выразительность этого раздела:

Рахманинов. "Не пой, красавица"

182 [Tempo I]

и степь, и ночь, и при лу-

Рис. 5. С.В. Рахманинов. Романс «Не пой, красавица, при мне»

Fig. 5. S.V. Rachmaninov. The romance "Don't sing, beauty, with me"

После второго *meno mosso* наступает эпизод, заканчивающийся динамической кульминацией романса. За полтакта до наступления *Tempo I*, перед словами „Я призрак милый, роковой“ можно чуть сдвинуть темп, как бы предваряя наступление новой мелодической волны. Каждый подъем вокальной мелодии должен быть поддержан роялем, в фактуру которого дважды входят фразы, дублирующие мелодические обороты. После завершения кульминационной фразы певца „виолончельная“ фраза у пианиста приводит к репризе романса. Хотелось бы поделиться нашей с Е. Нестеренко трактовкой этой репризы. Мы ощущаем ее как послесловие („так не пой же, красавица,

при мне...“). Повторение слов и музыки в репризе исполняется нами совершенно по-иному, чем в начале романса: этот эпизод звучит как напоминание, и все динамические оттенки здесь приглушены. Аккомпанируя много лет этот романс, я наблюдал, что обычно внимание публики на последних тактах заключения иссякает. Как же сохранить его до конца произведения? Еще раз просмотрев все указания Рахманинова, я понял, что необходимо точное соблюдение динамических указаний автора. Только внимательное изучение авторских указаний дает ключ к правильным исполнительским решениям» [4. С. 181–184].

Книга «В концертмейстерском классе: размышления педагога» повествует нам о различиях сольной и аккомпаниаторской деятельности. Пианист-солист свободен в проявлении творческой индивидуальности. Концертмейстер же вынужден сочетать свое видение произведения с исполнительской интерпретацией солиста. Дело в том, что солист-пианист исполняет на публике хорошо выученное произведение. Такое произведение уже «обыграно» не раз, звучит уверенно и технически точно. Концертмейстеру приходится иногда выходить на сцену, буквально читая с листа произведение, да еще и следить за партией солиста.

Концертмейстер, в отличие от пианиста-солиста, не имеет возможности выбирать «удобные» для себя произведения. Партии фортепиано в романсах или оперных ариях нередко являются не столь удобными по фактуре, темпу, как хотелось бы. Добавим к этому ответственность за солиста – концертмейстер должен внимательно следить за тремя строчками нотного стана.

Итак, в книге Е.М. Шендеровича пианист-концертмейстер сможет почерпнуть для себя бесценные рекомендации, в которых уделяется внимание функциям аккомпанемента, чтению с листа и скорости ориентации в нотном тексте. Исполнительское искусство, по утверждению Е. Шендеровича, держится как бы на трех китах: во-первых, это музыкальная одаренность, воображение, умение охватить образную сущность и форму произведения; во-вторых, автоматизм, выработанный в ходе работы над технической стороной музыкального текста, фактурой сочинения, и, в-третьих, артистизм, умение образно, вдохновенно воплотить замысел автора на концертной эстраде. Евгений Шендерович – яркий, самобытный музыкант XX в., исполнение которого отличалось филигранностью, интеллигентностью, чуткостью.

Список источников

1. *Крючков Н.А.* Искусство аккомпанемента как предмет обучения : учеб. пособие. 2-е изд., испр. СПб. : Лань ; ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2017. 112 с. (Учебники для вузов. Специальная литература).
2. *Бикташев В.Н.* Искусство концертмейстера. Основы исполнительского мастерства. СПб. : Союз художников, 2014. 157 с.
3. *Гофман И.* Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. М. : Гос. муз. изд-во, 1961. 224 с.
4. *Шендерович Е.М.* В концертмейстерском классе: Размышления педагога (Библиотека музыканта-педагога). М. : Музыка, 1996. 224 с.

References

1. Kryuchkov, N.A. (2017) *Iskusstvo akkompanementa kak predmet obucheniya* [The art of accompaniment as a subject of study]. 2nd ed. St. Petersburg: Lan'.

2. Biktashev, V.N. (2014) *Iskusstvo kontsertmeystera. Osnovy ispolnitel'skogo masterstva* [The Art of the Concertmaster. Fundamentals of Performing Skills]. St. Petersburg: Soyuz khudozhnikov.

3. Hoffman, I. (1961) *Fortepiannaya igra. Otvety na voprosy o fortepiannoy igre* [Piano playing. Answers to questions about piano playing]. Translated from German. Moscow: Gos. muz. izd-vo.

4. Shenderovich, E.M. (1996) *V kontsertmeysterskom klasse: Razmyshleniya pedagoga* [In the concertmaster class: Reflections of a teacher]. Moscow: Music.

Сведения об авторе:

Окишева А.А. – аспирантка кафедры культурологии и музеологии Национального исследовательского Томского государственного университета (Томск, Россия). E-mail: lariana.ok@mail.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Okisheva A.A. – National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: lariana.ok@mail.ru

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 10.06.2023;
одобрена после рецензирования 28.07.2023; принята к публикации 05.08.2023.*

*The article was submitted 10.06.2023;
approved after reviewing 28.07.2023; accepted for publication 05.08.2023.*