

УДК 78.071:78.089.7

## Рациональность восприятия фортепианной фактуры клавира как инициальный фактор в работе концертмейстера

Молчанова Т. О.

Львовская национальная музыкальная академия имени Н. Лысенко, Львов



В статье изложены основные направления работы концертмейстера с клавиром путем нахождения наиболее удобных технологических вариантов исполнения. Отмечено, что пианистичность изложения является необходимым качеством любого оркестрового произведения, предназначенного для исполнения на фортепиано. Внимание акцентируется на том, что подобный творческий акт рассматривается как разновидность творческой интерпретации, фиксирующей нахождения концертмейстером наиболее целесообразных в художественно-техническом отношении форм и методов рационализации фактуры, воплощение тембрового разнообразия оркестровых голосов, особенностей инструментальных штрихов, фразировки, динамики и т. д. Мотивировано, что природа звукоизвлечения на фортепиано способствует совершенствованию артикуляции, воспроизведению на нем различных тембров, поскольку гибкость и свобода инструментального языка этого инструмента не имеет себе равных. Сформулировано, что использование того или иного приема должно стать результатом анализа, наличия знаний в отношении

индивидуальных особенностей оркестровых инструментов, накопления ассоциативных аналогий. Резюмируется, что предложенные варианты рационализации фактуры клавира являются базовым комплексом для работы концертмейстера.

**Ключевые слова:** концертмейстер, клавир, рационализация фактуры, имитация, оркестровые штрихи, тембровое разнообразие.

(Искусство и культура. — 2014. — № 3(15). — С. 39-47)

## Rational Perception of Clavier Piano Texture as an Initial Factor in the Work of Concertmaster

Molchanova T. O.

Lviv Mykola Lysenko National Music Academy, Lviv

The article outlines main directions of the work of concertmaster with clavier by finding the most convenient technological variants of interpretation. It is noted that suitable artistic presentation of the musical material is a necessary quality of any orchestral work intended for piano. It is emphasized that such creative act of concertmaster is regarded as a kind of creative interpretation which fixes the finding of the most appropriate artistic and technic forms and methods of rationalization of the texture, the embodiment of timbre variety of orchestral voices, features of instrumental touches, phrasing, dynamics, etc. It is motivated, that the nature of piano sound-extraction improves articulations, reproducing its timbres because the flexibility and freedom of instrumental 'language' of this instrument is unmatched. It is formulated that the use of such tehniue should be the result of the analysis, the availability of knowledge about the individual characteristics of orchestral instruments, accumulation of associative analogies. It is presumed that the proposed variants of rationalization in claviers should serve as a basic complex for the work of an accompanist.

**Key words:** concertmaster, clavier, rationalization of the texture, imitation, orchestral touches, timbre variety.

(Art and Culture. — 2014. — № 3(15). — P. 39-47)

Адрес для корреспонденции: e-mail: T.O.Molchanova@yandex.ua – Т. О. Молчанова

Работа концертмейстера с клавиром является процессом творческого восприятия и соответствующего прочтения композиторского замысла, базирующимся на ознакомлении с партитурой и реальным звучанием произведения. Художественно-творческая парадигма исполнения оперного клавира направлена на решение вопроса сохранения его фактического звучания и раскрытия содержания в новых инструментальных условиях (средствами фортепиано). Поставленные задачи инспирируют необходимость формирования профессиональной ориентации концертмейстера в этом направлении как базовой основы его деятельности. В статьях теоретиков и практиков концертмейстерства (Е. Безуглой, Д. Благого, Е. Брюхачевой, Г. Когана, А. Люблинского, Е. Шендеровича) последовательно утверждается идея рационализации фактуры клавира как важнейшего условия его профессионального исполнения. Попытаемся суммировать и изложить основные положения рационализации фортепианной фактуры в исполнении клавиров, поскольку они рассредоточены в разных источниках и до настоящего времени все еще не получили системного методологического обоснования.

Цель статьи – изучение основных направлений работы концертмейстера с клавиром путем нахождения наиболее удобных технологических вариантов исполнения.

Работу с клавиром следует рассматривать не как техническую обработку оркестровой музыки, а как разновидность творческой интерпретации, фиксирующую нахождение концертмейстером наиболее целесообразных в художественно-техническом отношении форм и методов рационализации фактуры, воплощение тембрового разнообразия оркестровых инструментов, особенностей инструментальных штрихов, фразировки, динамики и т. д., не разрушая при этом авторского замысла.

Начнем с утверждения: фортепиано владеет уникальными возможностями, поскольку гибкость и свобода инструментального языка этого инструмента не имеет себе равных. Как акцентировал известный российский пианист А. Рубинштейн: «Рояль – это ...сто инструментов» [1]. Действительно, фортепиано обладает способностью заме-

нить любой оркестр – именно это свойство позволило многим композиторам внедрять в практику переложения концерты для инструмента-соло и оркестра. Как известно, звук на фортепиано извлекается ударом молоточка по струне, благодаря чему сложная и усовершенствованная система механизма, связывающая клавишу с молоточком, способствует реализации огромного количества разнообразных штрихов, динамических оттенков, предоставляя возможности для создания многоголосной фактуры. Природа звукоизвлечения на фортепиано сопутствует совершенствованию артикуляции, воспроизведению различных тембров. Ведь в основе тембра этого инструмента лежит определенная частота колебаний струны, обогащенной обертонами, и разнообразная дозировка и соотношение динамики по вертикали в сочетании с педалью способствуют модификации тембра непосредственно в процессе исполнения. Фортепиано имеет и собственную потенцию в поддержке ритмического начала в музыке. Резюмируя вышеизложенное, позволим констатировать: фортепиано обладает достаточным запасом технических и выразительных ресурсов для передачи различных настроений и характера звучания музыки – и не только фортепианной, но и оркестровых переложений.

**Методы рационализации фортепианной фактуры клавира.** Из-за перегруженности и сложности фактуры большую часть клавиров исполнять без соответствующей транскрипции достаточно трудно. Такая транскрипция получила название «редукция» (лат. *reductio* – упрощать). Анализируя процесс исполнения оперного клавира, Д. Благой отмечает: «Исполнение клавиров оркестровых инструментов порой оказывается сопряженным с непосильными трудностями: аккомпаниатору в этих случаях как бы приходится делать еще одну, собственную транскрипцию фортепианного перевода, причем – что особенно важно – с учетом специфических требований к тембральности звучания, проявляя повышенное внимание к “фортепианной инструментовке”» [2]. Эту же мысль продолжает Е. Шендерович: «Исполнение фортепианной партии должно напоминать слушателям оркестр с его многоголосием и разнообразием тембров. Чтобы достичь этого, пианисту необходимо

иметь удобную (или хотя бы практически исполняемую) фортепианную фактуру» [3]. А. Г. Коган суммирует: «Известно большое количество примеров, когда небольшое изменение авторского перевода (в частности, иное распределение рук), нисколько не нарушая стиля, вместе с тем существенно облегчает исполнение и улучшает звучание...» [4]. Одновременно в этой работе автор очертил важные, по нашему мнению, советы в отношении аппликатурной изобретательности солиста-пианиста, которые можно с успехом использовать и концертмейстеру. В частности: исполнение виртуозных пассажей поочередно двумя руками, перераспределение музыкального материала в партиях левой и правой рук в технически сложных местах, использование позиционного исполнения пассажей. Преподаватель Московской консерватории Е. Брюхачева, рассматривая вопрос упрощения трудноисполняемых мест в клавире Чайковского «Евгений Онегин», справедливо отмечала, что пианистичность изложения является необходимым качеством любого оркестрового произведения, предназначенного для исполнения на фортепиано. А. А. Люблинский и Е. Шендерович подчеркивали важность критического подхода к клавирному изложению любого оперно-симфонического произведения и утверждали, что упрощение не только допустимо, но и необходимо. Ведь нахождение удобного исполнительского формата позволит концертмейстеру не только приблизить звучание к оркестровому, но и сделать более пианистическим изложение фортепианной партии.

В контексте излагаемого, прежде всего, следует обосновать следующий показатель: мера упрощений во многих случаях определяется темпом. Безусловно, сложные эпизоды, требующие упрощений, не вызывают трудностей у оркестрантов, поскольку в оркестровых партитурах музыкальный материал распределен между инструментальными группами и потому легко исполняем. Ниже предложены возможные варианты рационализации фактуры, относящиеся к общепринятым коммуникативным моделям. Приведенные примеры касаются как оперной, так и балетной музыки:

– замена широкого расположения гармоний компактным;

– перераспределение между двумя руками неудобных для исполнения пассажей, интервальных последовательностей или аккордовых комплексов, перенесенных в клавир в соответствии с мотивным развитием или исполнением определенной группой инструментов;

– замена репетиций или движения аккордами в быстром темпе чередованием различных его голосов или распределением их между двумя руками (допускается и использование тремоло);

– опускание нот, повторяющихся при исполнении сложных пассажей в быстром темпе;

– снятие нижнего голоса во время исполнения в быстром темпе интервальных пассажей или дублирования голоса в аккордах – с целью сохранения темпа и характера мелодического строения (речь идет о материале, изложенном в партии правой руки клавир, поскольку линия баса в любом случае обязана оставаться нетронутой);

– собирание широких фигураций в компактные гармонические созвучия;

– в полиритмических соединениях – оставляя неизменным бас, исполнять верхний голос или главную тему.

Особо обозначим: в работе с клавиром следует избегать запрограммированных сложностей (большого количества прыжков, двойных нот, пассажей октавами, терциями). Безусловно, существует множество вариантов упрощения фортепианной фактуры и предложенные выше – наиболее распространенные. Каждый концертмейстер должен иметь свой подход к решению этой проблемы и, соответственно, свой багаж упрощений, основывающийся на условиях профессиональной реализации как с точки зрения воплощения содержания произведения, его художественно выразительного исполнения, так и необходимой насыщенности звучания. Одновременно заметим, что из-за индивидуального анатомического строения рук концертмейстера, а также его исполнительно-технических возможностей имеют право на существование и другие исполнительские варианты упрощений. Важным условием остается грамотность подобных транскрипций с учетом сохранения качественного звучания клавир.

Вместе с тем следует подчеркнуть, что в существующих транскрипциях оперно-сим-

фонических партитур (клавирах) у концертмейстера периодически может возникать и другая проблема – та часть оркестровой партитуры, которая находит свое воплощение в клавира, не всегда полно и точно воспроизводит музыкальное содержание произведения. Некоторые клавирные переложения не фиксируют всех особенностей реального звучания произведения, в переложениях теряются многие голоса, порой даже темы. И с этим чаще всего сталкиваются балетные концертмейстеры – ибо наряду с профессиональными переложениями балетов М. Равеля, П. Чайковского, А. Глазунова, С. Прокофьева, Б. Асафьева, А. Хачатуряна и других, существуют и фортепианные переложения балетов Р. Дриго, Ц. Пуньи, Л. Минкуса неизвестными авторами. К тому же в формате рукописей, в которых часто отсутствуют темповые, динамические, штриховые обозначения, смысловые лиги, не хватает названий сцен и номеров. Вот как это объясняет Г. Безуглая: «Фортепианные переложения балетов этих авторов исполнялись безмянными концертмейстерами и капельмейстерами, во многих случаях не преследовавшими цель совершить добросовестную и творческую работу... Некоторые старинные балеты или фрагменты из них (*Pas de deux, Pas d' action*) существуют в виде нескольких оркестровых версий – сохранившихся авторских, многократно измененных в процессе сценической жизни спектакля, и современных, созданных заново по имеющемуся клавиру» [5].

За одним голосом транскрипции партитуры может часто «скрываться» унисон нескольких дублирующих друг друга инструментов оркестра, звучание которых в разных регистрах меняется. Вот почему в исполнении фортепианного переложения партитуры порой используют амплификацию (лат. *amplifico* – увеличивать), что является противоположным редукции. Концертмейстер может включать дополнительные ноты в аккорды, удваивать фактуру (с целью конкретных дополнений следует обращаться к партитуре произведения), что будет способствовать приближению фортепианного звучания к оркестровому. Во время репетиционного процесса исполнители обязаны слышать на фортепиано основные инструментальные группы и ведущие ин-

струменты оркестра, которые служат для них ориентиром в дальнейшем. А, следовательно – не возникнет неожиданностей, и певцы смогут заранее сбалансировать динамическое соотношение голоса и оркестра, как и танцовщики – выразительность координационных действий и траекторию движений. Необходимость в амплификации возникает и тогда, когда оркестровая партитура в переложении для фортепиано звучит серо и бесцветно. Большей частью это касается эпизодов *tutti*, кульминаций, в которых вместо унисона можно использовать октавы, аккорды. Однако основные темы следует воспроизводить на фортепиано без отклонений от текста.

**Способы воспроизведения на фортепиано звучания оркестровых инструментов.** Кроме преодоления определенных технических трудностей в исполнении оперно-симфонического произведения в формате клавира, перед концертмейстером возникает и задача приблизить фортепианное звучание к оркестровому. Прежде всего, это умение выстраивать динамику каждой оркестровой группы, имитировать игру определенных инструментов оркестра или их групп. Ведущая роль здесь принадлежит образно-тембральным, артикуляционно-динамическим формантам их звучания, формирующихся осведомленностью в тембровых, динамических и штриховых характеристиках оркестровых инструментов. Разнообразие артикуляционных и динамических приемов способствует воссозданию насыщенной оркестровой ткани, ее разнообразному тембровому звучанию. Ведь весьма часто в исполнительских трактовках некоторых концертмейстеров можно услышать игру неопределенным штрихом, даже без стремления к унификации: *legato* или *non legato*, *staccato* или *portamento*.

Вопрос воспроизведения на фортепиано звучания оркестровых инструментов частично рассмотрен в работе Е. Шендеровича «О преодолении пианистических трудностей в клавирах: Советы аккомпаниатора» (Л.: Музыка, 1972), где находим рекомендации в отношении аналогии звучания фортепиано с тембрами инструментов симфонического оркестра. И хотя довольно непросто обобщить систему воспроизведения средствами фортепиано звучания определен-

ных оркестровых групп и инструментов, создание иллюзии того или иного тембра, тем не менее, попытаемся типизировать это, не только опираясь на положения работы вышеуказанного автора, но и дополняя очерченную проблему некоторыми собственными наблюдениями и выводами.

Концертмейстеру следует стремиться к созданию рельефного оркестрового звучания, предполагающего не только дифференциацию звучания различных оркестровых групп, но и установление определенной иерархической структуры их соотношений, которые можно решить только с помощью артикуляционных, штриховых и динамических средств. Если струнно-смычковая группа в оркестре обладает, в целом, достаточно яркой силой звука, ровностью и однородностью тембра (объясняется это единством конструкции и общим принципом звукоизвлечения), то группа деревянных духовых инструментов наоборот – не может соперничать с ней по этим характеристикам, поскольку имеет меньшую силу звучания. Отдельные акцентированные аккорды (или интервалы) в игре деревянных духовых инструментов слышны намного слабее, нежели у струнных. Не слишком сильно и отчетливо деревянная духовая группа исполняет и разнообразные акценты в пассажах на «f». А вот группой медных духовых инструментов все это «произносится» намного четче и яснее. Вместе с тем деревянные духовые инструменты владеют богатой палитрой ярких, индивидуальных тембров.

В исполнении партии деревянных духовых инструментов рекомендуется фиксация пальцев и кисти руки, поскольку именно мягкая атака и пальцевая ровность в игре аккорда или интервала создает иллюзию аналогичного звучания. Имитация звучания флейты должна осуществляться за счет игры легкими, гибкими, ровными пальцами, движением руки, которая скользит и как бы «ведет» пальцы, тем самым создавая эффект воздушного, легкого звучания (т. н. «жемчужная игра»). Кларнет владеет «теплым» тембром и имитируется соответственно, как и флейта, однако более активными пальцами, воспроизводя его светлое, блестящее звучание, а в верхнем регистре, за счет большей пальцевой активности, даже острое и немного пронзительное. Го-

бой должен слегка «гнусавить» и его яркое, острое звучание с носовым призвуком имитируют крепкими пальцами – каждый звук извлекается с помощью их точного и близкого удара по клавиатуре. Фагот не обладает широким динамическим диапазоном, поэтому должен звучать приглушенно и мягко.

В воспроизведении звучания инструментов медной духовой группы также существует своя специфика. Тромбоны владеют достаточно большой динамической шкалой, ярким, блестящим звуком. Именно поэтому исполнение эпизодов, где звучат тромбоны, требует насыщенного звучания фортепиано. Трубы также звучат очень громко и могут прорезывать целый оркестр – имитируются с помощью игры вертикальными, крепкими пальцами, что соответственно придает звучанию фортепиано соответствующую резкость. Если же определенный эпизод исполняется трубами на «р», используется и левая педаль, при этом четкость атаки каждого звука сохраняется. Сигналы труб предлагается играть свободной, мягкой рукой, но плотными, сведенными пальцами. Валторновые эпизоды исполняются рукой от плеча, эластичной кистью, пальцы плотно погружаются в клавиатуру. В момент воспроизведения звучания валторны с сурдиной, применяют густую левую и правую педали, создающие соответствующую звуковую иллюзию.

Специфика игры ударных инструментов требует активизации пальцев и веса руки, что, соответственно, поможет созданию острого и пронзительного звучания этой оркестровой группы. И именно токатная артикуляция, как исполнительный прием в игре на фортепиано, а также использование правой педали поможет воссозданию звучания различных ударных инструментов.

Особое внимание следует уделить воспроизведению звучания группы струнно-смычковых инструментов, при котором необходимо чувствовать протяженность мелодических и аккордовых построений, а присущую струнным своеобразную вибрацию имитировать с помощью «рессорности» кисти руки, без жесткой фиксации пальцев и самой кисти. Фразы следует исполнять ровно, без акцентов на сильных долях или в начале каждого такта, создавая иллюзию «длинного смычка». Учитываются и некото-

рые особенности звучания каждой группы: светлое, красочно разнообразное – скрипок, немного «носовой», терпкий тембр альтов, с более мощным, по сравнению со скрипками, звучанием; выразительное, рельефное, приближенное к человеческому голосу – у виолончели (т. н. «баритоновый тембр»), глуховатое звучание контрабасов (по сравнению с другими струнными их динамические возможности намного меньше). Арфовые эпизоды исполняются свободным движением рук, с педалью, артикулируя каждый звук.

Имитация народных инструментов настраивает на пересмотр стабильных артикуляционных и динамических условий звукоизвлечения на фортепиано в направлении использования небольшого объема динамического звучания и осторожного применения педали. К примеру, русская гармошка имитируется на фортепиано равномерным чередованием аккордов, четко, легко, без педали. Воссоздать звучание балалайки, которая на коротком арпеджированном аккорде дает четкую атаку, и игру на цимбалах, мандолине, гуслях, на которых исполнители «пробегают» арпеджио быстро и легко, достаточно нелегко. При условии его буквального воспроизведения на фортепиано можно столкнуться со сложной виртуозной задачей, поскольку исполнять так быстро, как это получается на балалайке, гуслях или цимбалах, – весьма сложно; и если растянуть исполнение – исказится приближенность к оригиналу. Здесь скорее допустимы некоторые изменения нотного текста: снятие дублирующих голосов, перенос некоторых звуков октавой выше. Изменение голосоведения разрешается при условии, что новая схема расположения голосов будет более логичной.

Небольшая сила звучания балалайки, мандолины и домры в сольных эпизодах не способствует их звуковому приоритету, что следует учитывать в имитации на фортепиано (именно на уровне динамики). Однако воссоздание их игры в группе, охватывающей почти весь звуковой диапазон, и имеющей значительное количество дублирующих партий (в которых хорошо уравновешены и мелодические линии, и вертикальные гармонические комплексы, и басовые опорные звуки), происходит за счет достаточно яркого звучания фортепиано и

четкого артикуляционного произношения всех мелодических построений. Ассоциации с органом в звучании баяна предполагает использование яркой динамики, применения правой педали, что будет способствовать созданию объемного звукового поля.

Значительную помощь в поиске средств воспроизведения звучания определенных оркестровых групп может оказать и использование артикуляции как средства музыкальной выразительности. Наиболее распространенным из артикуляционных приемов является *staccato*, которое вбирает в себя большое количество ярких художественно-выразительных возможностей. Штрих *staccato* существует в трех вариантах записи: точка над нотой, короткая нота с паузой около нее и клин над нотой (*острое staccato*).

*Staccato* не требует подчеркнутого акцента каждого звука, если он специально не указан композитором. Имитация этого штриха различными инструментами происходит следующим образом. Органные *staccato* исполняются с помощью кисти и небольшой нагрузки руки. *Staccato* деревянных духовых похоже на фортепианное *non legato* и исполняется легкими, упругими движениями пальцев и кисти руки; *staccato* медных духовых приближается к *marcato* (итал. – подчеркивать) и имитируется с помощью активных, крепких пальцев. Прием кистевого *staccato-leggiero*, как правило, воспроизводит легкое, светлое звучание флейт.

*Staccato*, *pizzicato* скрипок имитируется на фортепиано мягкой кистью и упругими пальцами, которые как бы отскакивают от клавиатуры; предплечье эластичное и рессорное, составляет вместе с кистью единое целое, пальцы очень «живые», в момент звукоизвлечения делают едва заметное движение от клавиатуры. Звук в имитации *pizzicato* должен быть недолгим, отрывистым, немного глуховатым, и иметь сходство со звучанием арфы. *Pizzicato* обычно используется как элемент декоративный. *Spiccato* (итал. – досл. «отрывистый») и *ricochet* (фр. – досл. «прыгающий смычок») скрипок воспроизводятся на фортепиано легкими, активными пальцами, без педали. *Staccato*, *pizzicato* виолончели и контрабаса имитируется на фортепиано не столь остро и подчеркнуто, как у скрипок. В этом

случае кисть пианиста уподобляется кошачьей лапке – бархатной и мягкой, вместе с тем плотной и упругой. Pizzicato струнных народных инструментов имитируется с помощью звучания, которое несколько длиннее фортепианного staccato и исполняется активными пальцами, с использованием короткой педали. В динамическом плане должно быть более тихим, поскольку эти инструменты, как уже отмечалось выше, не обладают большими динамическими возможностями. Острота staccato на баяне и аккордеоне воспроизводится на фортепиано с помощью легких пальцевых ударов по клавишам, без использования педали.

В эпизодах на «f» staccato домр, балалаек, бандур имитируется активными, крепкими пальцами, без использования левой педали, поскольку для игры на вышеуказанных инструментах именно таким staccato исполнители подключают мышцы кисти и предплечья. А в эпизодах на «р» следует обязательно применять левую педаль. Гитарные эпизоды имитируются короткими арпеджированными аккордами, достаточно быстро, четко, с контролируемым использованием педали.

Staccatissimo струнных и струнных народных инструментов воспроизводится быстрым, четким, активным движением пальцев и кисти – движением, в котором отсутствует пальцевая вялость – звук становится острым, четким, без стука. Staccatissimo бравурного характера исполняется резким броском пальцев и кисти (с помощью руки) и соответствующим резким и быстрым их подпрыгиванием над клавиатурой, иногда со значительной амплитудой размаха.

Штрих portamento, который широко применяется в игре на разных инструментах, указывает на перетекание одного звука в другой (как короткое хроматическое glissando). В имитации на фортепиано следует стремиться максимально придерживать предыдущий звук до взятия следующего. Этот штрих не стоит путать с portato (среднее между legato и staccato), означающий ясное подчеркивание звуков. На фортепиано portato имитируется выразительным подчеркиванием каждого из звуков, которые должны отделяться друг от друга (напоминает легкий подхват певческого дыхания).

Martellato (фр. – молотить, чеканить) – штрих смычковых инструментов, при котором каждый звук извлекается твердым движением смычка в разные стороны и его резкой остановкой. На фортепиано этот штрих имитируется ярким, подчеркнутым, несколько тяжеловесным штрихом staccato, без использования педали.

Термин détaché (фр. – отдельный) заимствован из практики игры на смычковых инструментах (обычно еще какими-то дополнительными знаками этот штрих не обозначается) и соответствует фортепианному non legato. С его помощью каждый звук извлекается отдельно, т. е. с новой атакой и выдерживается до конца. Педаль не используется. У баянистов (аккордеонистов) этот штрих лишен резкости, поэтому на фортепиано воспроизводится штрихом non legato и с педалью.

В отношении имитации штриха legato. У деревянных духовых инструментов этот штрих достаточно прозрачен, легок и воспроизводится на фортепиано активными собранными пальцами, как будто слегка атакуя каждый звук, без педали. В имитации legato медных духовых применяют активную атаку звука за счет мышечной энергии руки и силы пальцев. У группы струнно-смычковых инструментов штрих legato более насыщенный, напевный – на фортепиано эффект legato этих инструментов достигается за счет мягкого, глубокого звукоизвлечения, ясного интонирования и динамически выразительного построения каждой фразы. Legato на домре, балалайке, бандуре воспроизводится на фортепиано штрихом legato с использованием запаздывающей педали, но без гармонических наслоений. Имитация legato на баяне и аккордеоне воссоздается глубоким, насыщенным фортепианным legato (при этом использование педали обязательно).

Следует акцентировать еще один важный момент: инструментальное legato в оркестровой партитуре не всегда унифицируется с фортепианным, поскольку крупные напевные фразы в партитурах часто фиксируются мелкими техническими лигами – особенно у струнных инструментов. Вместе с тем, они должны мыслиться и соответственно исполняться как построения широкого дыхания. Да и оркестровый штрих

staccato (особенно, когда им играет определенная группа оркестровых инструментов) отличается большей протяженностью самого штриха.

Тремоло в оркестре, в основном, используется как разновидность тембра – ровная поверхность звучания заменяется «гофрированной», волнистой. Имитировать оркестровое тремоло необходимо следующим образом: сначала одновременно охватывают все звуки (аккордом или интервалом) – то есть переводят все звуки из горизонтального восприятия в вертикальное, и только потом тремолируют. Если тремоло выписано в широком расположении, его заменяют узким, перенося некоторые звуки октавой выше (ниже). Бас при этом остается нетронутым. Допускается и распределение звукового комплекса между руками, или исполнение в следующем формате: удерживая бас на педали, другую часть гармонического целого можно тремолировать. Вместе с тем заметим, что при условии частой смены аккордов, которые тремолируются, такой прием может привести к лишним акцентам – в этом случае логичнее будет соединять выдержанные аккорды в одной руке с тремоло в другой.

Иногда в клавирах встречаются аккордовые вертикали, которые невозможно сыграть на фортепиано одновременно. Некоторые редакторы предлагают их арпеджировать, что не является профессиональным с точки зрения логики оркестрового звучания. В таких случаях грамотнее будет изменить расположение звуков аккорда (перенести октавой выше или ниже) или же распределить его между двумя руками, опять-таки оставляя неизменным бас. Вместе с тем, если у определенной гармонической вертикали стоит волнистая линия, означающая исполнение арфой – на фортепиано этот звуковой комплекс имитируется с помощью арпеджио.

Сделаем акцент и еще на одном моменте: все оркестровые *rubato*, *accelerando*, *ritenuto*, *rallentando* и другие агогические нюансы менее гибки, нежели фортепианные, поэтому исполняются шире и масштабнее.

Дополнить панораму заявленной проблематики следует важным утверждением, что в оркестре педали (как устройства) не существует, поэтому ее использование в исполнении оркестрового произведения

требует особого контроля. Безусловно, педаль способствует обогащению артикуляционных возможностей фортепиано в имитации звучания некоторых оркестровых инструментов. Как подчеркивает В. Приходько, упоминая известное выражение А. Рубинштейна: «Педализация помогает выявить имитаторские возможности фортепиано, в котором, по известному утверждению А. Рубинштейна, прячутся “сто инструментов”» [6]. Вместе с тем лучше применять прямую педаль, чтобы избежать наслоений гармоний. Не стоит использовать педаль и в инструментальных эпизодах-соло, в имитации штрихов *pizzicato*, *staccato*. Не следует выдерживать на педали гармонические последовательности (особенно в окончаниях) и продолжать звучание на паузах. Запоздывающую педаль применяют только для объединения широких интервальных ходов, удерживания басов в широко расположенных аккордах, иногда для воссоздания определенных тембровых эффектов (в частности, в имитации соло валторны). Левая педаль может использоваться для воспроизведения приглушенных тембров инструментов, их звучание *con sordino*.

Серьезного внимания в исполнении на фортепиано оркестровых произведений требует линия баса, которая играет роль фундамента всего произведения и является важной именно с точки зрения пространственной организации, поскольку способствует созданию объемного звучания.

Профессионализм концертмейстера, работающего в классе оперно-симфонического дирижирования и в оперном театре, требует и владения знаниями в отношении силы звучания оркестра, поскольку при этом меняются и соответственно корректируются привычные представления о динамике, воспринимаемой, прежде всего, в сопоставлении ее различных уровней. То есть понятие «*f*» или «*p*» приобретает несколько значений: в партии каждого инструмента оркестра; в каждой группе, общее. Именно подобное несовпадение динамических уровней создает эффект тонкой динамической полифонии. В этом контексте особое значение приобретает умение определить уровень звучания каждой оркестровой группы, поскольку оно существенно отличается даже в одном динамичном нюансе.



К примеру, группа баянов звучит ярче, чем струнная народная (домры, балалайки). Как и звучание медной духовой группы гораздо громче деревянной духовой. В струнно-смычковой группе ярче звучат скрипки, особенно в высоком регистре. Следует учитывать и то, что «f» в прозрачной фактуре иное, нежели в насыщенной (это касается и «р»). Концертмейстер должен владеть искусством перехода от одной динамической градации к другой, что по аналогии с пением можно назвать филировкой звука.

**Заключение.** Исполнение оперного клавира, как разновидность творческой интерпретации оркестровой музыки, направлено на сохранение его реального звучания и раскрытия содержания средствами фортепиано. Имеется в виду: достижение фактурными средствами необходимых динамических эффектов звучание оркестра (плотность или разреженность музыкальной ткани), нахождение адекватных форм произнесения звука путем имитации инструментальных штрихов, подчеркивания значимых голосов, переосмысление некоторых компонентов фактуры, которые не соответствуют специфике фортепиано и т. п. Использование того или иного приема должно стать результатом анализа, наличия знаний индивидуальных особенностей оркестровых инструментов, накопления ассоциативных аналогий, поскольку процесс приобретения навыков рационализации фактуры форми-

руется с опытом, и становится результатом длительной практической работы.

Вместе с тем необходимым качеством любого оркестрового произведения, предназначенного для исполнения на фортепиано, должна стать и пианистичность изложения, которая достигается за счет редукации как возможности упрощения подчас сложной фактуры клавира, что, в свою очередь, существенно облегчает исполнение и улучшает звучание. Несмотря на существование большого количества вариантов рационализации фортепианной фактуры, каждый концертмейстер должен иметь свой подход к этой проблеме, опирающийся на условия ее профессионального решения как с точки зрения сохранения содержания произведения, так и необходимой насыщенности звучания.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Баренбойм, Л. Музыкальная педагогика и исполнительство / Л. Баренбойм. – Л.: Музыка, 1974. – С. 118.
2. Благой, Д. Неотъемлемо от развития музыканта-исполнителя / Д. Благой // Сов. музыка. – 1973. – № 10. – С. 59.
3. Шендерович, Е. О преодолении пианистических трудностей в клавирах: Советы аккомпаниатора / Е. Шендерович. – Л.: Музыка, 1972. – С. 5.
4. Коган, Г. О фортепианной фактуре. К вопросу пианистичности изложения / Г. Коган. – М.: Сов. композитор, 1961. – С. 4.
5. Безуглая, Г. Концертмейстер балета: Музыкальное сопровождение урока классического танца / Г. Безуглая. – СПб.: Академия Русского балета им. А.Я. Вагановой. – 2005. – С. 154.
6. Работа с репертуаром: учеб. пособие. – СПб.: Академия русского балета им. А. Я. Вагановой, 2005. – С. 94.

*Поступила в редакцию 06.03.2014 г.*