

Особенности аккомпанемента переложений оркестровых партий в концертмейстерском классе

В этом докладе рассматриваются особенности аккомпанемента переложений оркестровых партий в концертмейстерском классе. Тема, несомненно, часто и хорошо освещаемая в концертмейстерской литературе, поэтому я постараюсь в кратко и четко обрисовать основные положения.

Изучение концертмейстером оркестрового переложения можно разбить на несколько подпунктов или задач. На мой взгляд, работу надо начинать с прослушивания того оркестрового произведения, переложение которого собирается исполняться. Феликс Михайлович Blumenfeld утверждал, что «внутри определенных границ красочные возможности фортепианного звука бесконечны и неисчислимы». Чтобы в полной мере воспользоваться возможностями фортепиано как инструмента-оркестра, нужно четко представлять, какой инструмент сейчас будет имитироваться концертмейстером. Т. е. в своем исполнении пианист-концертмейстер должен отталкиваться от исполнительских возможностей оркестрового инструмента. Причем чем больше природа звукоизвлечения этого инструмента отличается от фортепианной, тем тщательнее должна быть проведена работа по тембровому сближению. После выполнения такой задачи в голове концертмейстера формируется своеобразная «карта звучания» произведения целиком. Также возможно оказать себе небольшую помощь и сделать пометки в нотах. Таким образом, это достаточно объемный и временно затратный предварительный этап изучения произведения, но без которого невозможно обойтись, если ставить целью безупречное исполнение желаемого произведения.

Следующей задачей можно поставить изучение штрихов. Безусловную трудность в этом отношении составляют все струнно-смычковые инструменты со своим безупречным легато. Самуил Евгеньевич Фейнберг писал: «...Штрихи смычковых инструментов можно назвать «видимым дыханием» музыки. Не отрывая глаз от правой руки скрипача, можно следить за движением самой музыки, за напряжением, спадом и сменой звучащих образов». Когда преподаватель хочет,

чтобы студент сыграл какую-нибудь фразу «на едином дыхании», то говорит – «сыграй ее, как скрипач на одном смычке». К сожалению, это не всегда удается студентам, но факт остается фактом – и к нему надо стремиться, даже если идеала достичь невозможно из-за разницы в природе звукоизвлечения. Более удобными для концертмейстера в штриховом отношении являются струнно-щипковые, духовые и часть ударных инструментов. Шендерович в своей книге приводит несколько практических советов: «Наиболее сложным можно считать воплощение на фортепиано специфики звучности струнных смычковых инструментов. Прикосновение к клавиатуре должно осуществляться без жесткой фиксации пальцев и кисти, а скорее способом «поглаживания» клавиш, мягкости при исполнении мелодических и гармонических оборотов, поручаемых обычно струнной группе оркестра. При исполнении же аккордов, присущих группе деревянных духовых инструментов, фиксация пальцев и кисти руки является чуть ли не первой необходимостью, ибо выровненность пальцев при взятии аккорда дает иллюзию необходимой для нас звучности. Стаккато в подобных случаях исполняется несколько мягче, чем обычное стаккато на рояле,— как бы штрихом нон легато.» При работе со штрихами следует учитывать то обстоятельство, что у разных инструментов один и тот же штрих, указанный в нотах, может звучать совершенно по-разному. И кроме того, зачастую начинающие концертмейстеры не учитывают, что редакторы тоже люди и периодически увлекаются механическим перенесением штриховых обозначений из партитуры в клавир. Т. е. в клавир переносятся штриховые указания, необходимые исполнителям на оркестровых инструментах и означающие смену смычка или взятие дыхания. Такие указания являются технологическими, и их не следует рассматривать при фразировке. В целом умение воплотить на рояле различную тембровую и штриховую окраску оркестровых инструментов зависит во многом от музыкальной одаренности исполнителя, его внутреннего слуха и возможности услышать и представить нужное звучание.

Следующим пунктом в работе над произведением можно назвать изучение динамических оттенков. Всегда стоит помнить о том, что форте трубы и альты совершенно неравнозначно, а в клавире редактором будет указан один и тот же оттенок в обоих случаях. Невнимательное отношение к этому вопросу может

повлечь за собой искажение творческого замысла композитора, что, вообще встречается не так редко, но совершенно нежелательно. Здесь нам приходит на помощь визуальное изучение партитуры, либо опять же первоначальное прослушивание оркестровой записи и последующие пометки в нотах.

Также не стоит забывать об очень немаловажном обстоятельстве – к сожалению, не всегда клавиры оркестровых произведений, предлагаемые нам композиторами и аранжировщиками, переложены пианистами, т.е. людьми, которые совершенно точно представляют возможность исполнения того или иного пассажа на фортепиано. Как очень емко выразился Николай Крючков - «Клавир никак не является полноценным отражением оркестровой звучности. Часто, с точки зрения фортепианной техники, он бывает малоудобен, иной раз просто неисполним. Нет ничего наивнее, как принять клавир за фортепианную пьесу.» Поэтому основным критерием к исполняемости клавира является пианистичность изложения. Здесь вполне уместна некоторая критичность в отношении к клавиру. Опытные концертмейстеры и педагоги считают, такие, как Люблинский, считают изменения и упрощения не только допустимыми, но и подчас необходимыми. Безусловно, эти изменения должны быть сделаны в строгом соответствии с фактурой исполняемого произведения. В некоторых, в частности во многих операх Чайковского, это сделать практически невозможно из-за неизбежного обеднения фактуры. Существует и обратный вариант - в некоторых редакциях, особенно это касается оркестровой музыки эпохи барокко и классицизма, частенько наблюдается неоправданная обедненность переложения. Также довольно часто в клавирах встречаются партии инструментов, набранные мелким шрифтом, петитом – т.е. редактор не предлагает пианисту этот вариант к исполнению, а всего лишь к сведению, что такой голос существует. Иногда целесообразно задействовать и этот голос по мере возможности для более полного полифонического воплощения задумки композитора.

И последняя задача, на мой взгляд – самая интересная, многообразная и достаточно трудная – это грамотное владение педалью. Правильное использование педали при исполнении оркестровой фактуры – камень преткновения для многих

начинающих концертмейстеров. При использовании педали очень важно, в каком стиле написано произведение – барокко, классицизм, романтизм и т.д. То, что дозволено при исполнении произведения композитора 20 века, недопустимо при исполнении произведения в барочном стиле. Барокко и классицизм очень требовательны к чистоте и прозрачности оркестровой фактуры. В данном случае идеален случай, когда пианист-концертмейстер владеет полупедалью. Она убирает излишнюю сухость звучания (в случае полностью беспедального исполнения), но вместе с тем не перегружает звучание излишним количеством обертонов. Если владение полупедалью находится на недостаточном уровне – на помощь придет точечное взятие педали, а также более частая, в медленных частях при необходимости на каждой восьмой длительности, смена педали. В произведениях романтизма и далее будет уместно более густое применение педали. Конечно, здесь также главную роль играет способность слышать свое исполнение со стороны и необходимая корректировка педали при ее излишках. Применение педали также может быть связано с желанием придать более выраженную тембровую окраску конкретному оркестровому произведению. К примеру, валторны и альты со своим глуховатым звуком могут потребовать применение левой педали. В любом случае, применение педали в оркестровом произведении носит точечный, тщательно продуманный характер, направленный на достижение максимальной чистоты оркестровой фактуры. Как одно из редких исключений можно назвать применение длинной педали в случае, если в оркестре тянется длинный бас, на фоне которого остальной оркестр играет несколько аккордов.

Безусловно, можно еще очень многое сказать по этой теме, в частности, углубиться в исполнение конкретных оркестровых трудностей при переложении их на фортепиано, как то – пассажи у струнных, пассажи аккордами, различные виды тремоло, правильное распределение рук и т.д., но позвольте мне ограничиться этим кратким перечнем задач концертмейстера при исполнении переложений оркестровых произведений и перейти к практической части моего выступления.

Я решила обратиться к двум произведениям двух величайших композиторов эпохи барокко – это концерт «Зима» из «Времен года» Антонио Вивальди, из него

мы исполним сегодня две части, вторую и третью и концерту для скрипки со струнным оркестром И.С. Баха, из которого вы услышите первую часть.

«Времена года» Антонио Вивальди принадлежат к числу самых популярных произведений всех времен и народов. Для многих само имя – Вивальди – является синонимом Времен года или наоборот, хотя, если вспомнить, Вивальди написал примерно 550 концертов, из них примерно 350 – для солирующего инструмента с оркестром (более 230 для скрипки), около 40 двойных, больше 30 для нескольких солистов и почти 60 для оркестра без солистов. Вивальди был чрезвычайно талантливым и оригинальным инструментовщиком – среди его концертов встречаются произведения для необычных сочетаний инструментов, например, для виолы дамур и лютни, или для множества духовых инструментов, среди них такие как шалмей, кларнет, валторна и другие.

Именно в жанре инструментального концерта заключены главные достижения Вивальди как композитора и его значение в истории музыки. Он стал первым композитором, который начал постоянно использовать форму ригурнели в быстрых частях и это стало образцом для других композиторов, в частности, многие немецкие композиторы подражали его стилю. Бах, услышав концерты Вивальди, заказанные специально для дрезденского двора, был очень впечатлен и впоследствии из третьего опуса он пять концертов переложил для клавесина, а еще ряд концертов – для органа.

Концерты барокко и раннего классицизма представляют определенную трудность для исполнителей, в частности – концертмейстеров, во-первых, в силу искажения авторских текстов за время, прошедшее с их первого издания, и, во-вторых, в силу отсутствия в уртексте множества авторских указаний. В этом отношении и Времена года имеют недостатки, которых не смогли избежать самые авторитетные редакторы. По стандартам 18го века первое издание опус 8, опубликованном Мишелем Ле Цене в Амстердаме в 1725 и более позднее, выпущенное Ле Клерком в Париже в 1739 году были вполне точными. Но, как оказалось, они являются неполными. Если вам повезет сейчас услышать в медленной части концерта «Зима» виолончельное соло, то знайте, что исполнение

основано на недавно обнаруженном документе – рукописных копиях, сохранившихся в Манчестере. Для удобства виолончелиста эта партия выписывалась отдельно, так как в этом случае она не дублирует нижний голос органа. К сожалению, впоследствии эта партия пропала из изданий, и, как следствие, эта часть исполняется без виолончельного соло.

Каждому из концертов из Времен года композитор предпослал сонет – своеобразную литературную программу. Предполагается, что автором стихов был сам Вивальди.

К Зиме мы находим следующее стихотворение:

Дрожишь, замерзая, в холодном снегу,

И севера ветра волна накатила.

От стужи зубами стучишь на бегу,

Колотишь ногами, согреться не в силах

Как сладко в уюте, тепле и тиши

От злой непогоды укрыться зимою.

Камина огонь, полусна миражи.

И души замерзшие полны покоя.

На зимнем просторе ликует народ.

Упал, поскользнувшись, и катится снова.

И радостно слышать, как режется лед

Под острым коньком, что железом окован.

А в небе Сирокко с Бореем сошлись,

Идет не на шутку меж ними сраженье.

Хоть стужа и вьюга пока не сдались,

Дарит нам зима и свои наслажденья.

Концерт обычно исполняется в классическом переложении Имре Сульока (фортепиано). Вторая часть чрезвычайно популярна как самостоятельное произведение и часто исполняется отдельно. Зимние радости Вивальди представил слушателям в стиле чудесной арии бель канто. В идеале между солистом и концертмейстером должно достигаться полное единение в звуковом и тембровом отношении. Для концертмейстеров эта часть представляет известные трудности. На протяжении всей части в правой руке идет ритмическая имитация пиццикато струнных на фоне тянущегося баса в левой руке. И вот здесь главное найти баланс между достаточно похожей имитацией струнных и звукового объединения мелодии. Здесь на помощь может прийти грамотное использование педали – это как раз тот случай, когда нужна легкая полупедаль и достаточно частая ее смена. В итоге слушатель должен услышать прозрачное и светлое звучание струнного оркестра.

В третьей части появляется жанровая сценка – катание на коньках. И это не всегда удачно получается у катающихся – с помощью «кувыркающихся» пассажей у скрипки Вивальди передает слушателям, как легко поскользнуться и упасть, или как ломается лед – если дословно переводить текст сонета. И вот задул теплый ветер сирокко – предвестник весны. Между ним и бореем начинается противостояние – бурная и драматическая сцена. Этой сценой, с почти симфоническим звучанием, завершается концерт и весь цикл «Времена года».

Из концертмейстерских трудностей, помимо тянущегося скрипичного звука, встречаются несколько моментов – удержание оstinатного баса параллельно с исполнением мелодической линии и струнное тремоло в фортепианном изложении. В первом случае решение происходит путем правильного распределения мелодических линий между руками и частичным удержанием педали в пределах одной гармонии. Второй случай интересен тем, что у струнных тремоло происходит одновременно всей группой и, соответственно, в первую долю времени звучит весь

тремолируемый аккорд целиком. Частенько аранжировщики начинают тремоло с крайнего звука, что не очень соответствует действительности. Желательно тремоло начинать с полного аккорда, разумеется, в пределах технических возможностей концертмейстера.

Позвольте теперь перейти ко второму концерту – концерту И. С. Баха ля-минор. Это переходная форма барочного концерта, приближающегося к классицизму. Ощутимые результаты для этого принесло серьезное изучение скрипичного искусства Италии с его блестящим концертным стилем, в котором сочеталась труднейшая виртуозная техника с выразительными кантиленными линиями. Немало труда приложил Бах, чтобы овладеть новыми жанрами и приемами итальянских виртуозов. С этой целью он переключал скрипичные концерты Вивальди для органа и клавесина. Мы точно не знаем, насколько виртуозной была игра самого Баха на струнных инструментах, но вне всякого сомнения, технику игры на этих инструментах он знал практически и изобретательно использовал возможности скрипки и других струнных инструментов в своих произведениях. Владение разными инструментами помогало обогащать Баху свою музыку. Скрипичная полифония у Баха сложнее, чем была у его предшественников и местами современная скрипка звучит в его произведениях на пределе своих возможностей, объяснение чего следует искать в традициях баховской эпохи, а конкретно – в строение смычка, где нажим волоса регулировался большим пальцем и во время игры скрипач мог по своему желанию ослабить или усилить нажим, что, естественно, невозможно на современных смычках.

Авторские обозначения темпа обычно совпадают с названием частей – Адажио, Граве, Престо. Правильнее рассматривать эти обозначения как указания характера произведения, которые должны быть приняты за основу при определении точного темпа. Швейцер, автор классической монографии, пишет, что круг возможных темпов у Баха сравнительно узок и речь идет о различных оттенках Модерато, изменяемого в сторону ускорения или замедления.

Существует несколько исполняемых редакций концерта, переложенного для скрипки и клавира. На мой взгляд именно как концертмейстера предпочтительнее

редакция Давида Ойстраха, так как, по его собственным словам, эта редакция была сделана по рукописи Баха, хранившейся в берлинской библиотеке и Ойстрах переложение именно оркестровой партии для клавира оставил без своих редакторских пометок. Разумеется, в скрипичной партии таких пометок достаточно. Интересно, что хотя Ойстрах был скрипачем, пианистичность его переложения находится на достаточно хорошем уровне.

Для концертмейстера этот концерт, как и все переложения Баха, составляет достаточную трудность. Как уже было сказано, скрипичная полифония у Баха достаточно сложна, и он с успехом пользуется этим в оркестровой партии. И главной задачей концертмейстера, кроме качественных штрихов при исполнении, становится слышание полифоничности изложения, и, по возможности – окраски разных голосов в разные тембры. Это, конечно, является признаком высшего концертмейстерского мастерства.