

ВВЕДЕНИЕ

В пособии по курсу чтения симфонических партитур известного педагога Д. Е. Завадинского (1907—1980) подытожен опыт многолетней работы автора в Киевской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. Здесь содержатся теоретические и практические рекомендации по овладению техникой воспроизведения на фортепиано оркестровых сочинений. Материал систематизирован по разделам, предусмотренным программой: «Редукция», «Амплификация», «Особенности чтения партитур полифонического строения», «Ритмические особенности в аранжировке», «Комбинационная техника» и т. д.

Рассчитано на студентов и преподавателей высших музыкальных учебных заведений.

Подготовил к печати А. Грицишин

Рецензент К. Еременко

Предлагаемое пособие создано на основе курса лекций, читавшихся автором на протяжении многих лет в Киевской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, и посвящено важнейшим вопросам практики чтения симфонических партитур.

Для того, чтобы уверенно и без затруднений читать симфоническую партитуру, студент должен обладать определенной суммой теоретических сведений. Чрезвычайно важно изучить основы инструментоведения, то есть знать состав оркестра, деление его на группы, характерные особенности и возможности от-

дельных инструментов. Обратим внимание на главные предварительные моменты.

Партитура — это многострочная нотная запись оркестрового произведения, где каждая строка фиксирует партию одного инструмента. Музыкальное искусство прошло длительный путь развития, прежде чем окончательно сформировался и утвердился в творческой практике классический оркестр парного состава. Впервые в своем законченном виде он появился в сочинениях И. Гайдна (1732—1809). Перед нами фрагмент партитуры *ре*-мажорной (Лондонской) симфонии композитора:

I Allegro

2 Fl. *ff*

2 Ob. *ff*

2 Cl. (A) *ff*

2 Fag. *ff*

2 Cor. (D) *ff*

2 Tr-be (D) *ff*

Timp. *ff*

V-ni I *ff*

V-ni II *ff*

V-la *ff*

V-c. *ff*

C-b. *ff*

Для такого же состава написаны многие симфонии В. А. Моцарта, Л. Бетховена и других. Постепенно симфонический оркестр разросся и обогатился. Многие современные партитуры отличают не только громадный состав исполнителей, но и наличие инструментов, не встречающихся у классиков: альтовая флейта, английский рожок, малые кларнеты D и Es, бас-кларнет, малые трубы D и Es, обширный набор ударных инструментов и т. д. Для сравнения отметим: партитура вышеприведенной симфонии Гайдна включает 11 строк, Девятой симфонии Бетховена (без хора и солистов) — 17, Седьмой симфонии Шостаковича — 28. В некоторых произведениях количество партитурных строк доходит до 40.

Инструменты оркестра делятся на группы и в нотах записываются сверху вниз в следующем порядке: деревянные (Fiatti), медные (Ottoni), ударные (Batterie), струнные (Archi). Арфа, орган, солисты — вокалисты и инструменталисты, — а также хор занимают места между ударной и струнной группами. Порядок размещения инструментов в партитуре указывается обычно в на-



Когда говорят о транспонирующих инструментах, то обычно имеют в виду духовые¹. Наибольшее количество строев (13) — у валторны.

¹ Транспонирующие инструменты встречаются и в других группах оркестра. Так, в Четвертой симфонии Г. Малера применена транспонирующая скрипка соло, струны которой перестроены (скордатура) и звучат тоном выше (in D). В Бранденбургском концерте № 1 И. С. Баха встречается скрипка-пикколо in Es, звучащая малой терцией выше написанного.

чале произведения или его части. Этот порядок необходимо твердо запомнить, так как в дальнейшем обозначения могут не повторяться.

Разные инструменты, например гобой и флейты, вместе не записывают. Однако нередко на одной нотной строке размещаются несколько голосов. Это происходит в следующих случаях: а) когда инструмент, например скрипка, способен одновременно издавать 2—3 и более звуков; б) когда фиксируется звучание нескольких однородных инструментов, скажем, трех труб; в) когда в партии есть указание *divisi*.

Одной из трудностей, возникающих при чтении партитуры, является наличие в составе симфонического оркестра ряда транспонирующих инструментов, нотация которых отличается от действительного звучания. В связи с этим нелишне будет упомянуть, что старинные натуральные инструменты (валторна и трубы) не располагали хроматическим звукорядом, а лишь ограниченной последовательностью тонов, представляющей собой обертоновую шкалу натуральных звуков (2).

Рассмотрим возможные транспорты и особенности их чтения.

Строй В. Существуют инструменты высокого и низкого транспорта В. К первым относятся кларнеты, трубы, корнеты, саксофоны-сопрано, валторна in Balto, ко вторым — валторны in Basso, бас-кларнет (в скрипичном ключе), саксофон-тенор и басовая труба. Для овладения транспортом В используют теноровый ключ, заменяя им скрипичный (в скобках дано реальное звуча-

ние). Нетрудно заметить, что одинаковое изображение нот (обе на 4-й линейке) значительно облегчает транспонирование (3).



Инструменты высокого транспорта читаются октавой выше. Не следует забывать и о ключевых знаках. Для валторн и труб они не



Следует иметь в виду случайные знаки: нередко при транспозиции образуется дубль-бемоль или дубль-диез (5).



выставляются, но подразумеваются при чтении.

Замена скрипичного ключа теноровым применяется и при чтении партии валторн. Необходимо также мысленно представить себе 2 бемоля в ключе (в основе транспорта В — обертоновый звукоряд от *си-бемоля*), и транспозицию можно считать завершённой (4б). Вариант в скрипичном ключе дается для тех, кто недостаточно владеет теноровым (4в).

Для успешного овладения транспортом В желательно играть соответствующие разделы в имеющихся хрестоматиях, а также отдельно партии кларнетов и валторн в произведениях классиков и современных композиторов. Рекомендуем для этого симфонии № 3, 4, 5, 6, 8, 9 Л. Бетховена, № 1, 2, 4 — П. Чайковского, № 1, 7, 12 — Д. Шостаковича.

Транспорт Н в симфонической литературе встречается крайне редко. Напомним, Р. Вагнер во II действии «Тангейзера» применил 6 труб in Н, а И. Брамс в симфонии

№ 2 — валторну H basso. Транспорт H, как и B, читают при помощи тенорового ключа с поправкой на 5 диезов.

Строй А — один из наиболее распространенных в оркестре из-за наличия активной группы кларнетов. К инструментам среднего транспорта А относятся кларнеты, валторны, трубы, корнеты, а также старинный гобой д'амур. Все они звучат малой терцией ниже написанного. Бас-кларнет in A — инструмент низкого транспорта. Напоминаем, что в скрипичном ключе он транспонирует на малую дециму, а в басовом — на малую терцию вниз. Для беглотов чтения нот в транспорте А прибегают к способу замены скрипичного ключа на сопрановый. Учи-

тая поправку на ключевые знаки, автоматически переключаемся в тональность, лежащую малой терцией ниже (6).



Строй G. К нему относятся натуральные валторны и альтовая флейта. Транспорт G читают, перенося звуки на кварту вниз. Что касается альтовой флейты, то она встречается крайне редко. Необычное звучание этого инструмента удачно использовано Д. Шостаковичем во второй части симфонии № 7 (7).

Строй F. В симфоническом оркестре есть немало инструментов, которые транспонируют на квинту вниз (валторны, английский рожок, бассет-горн, альтовая и контральтовая трубы). Все они — низкого транспорта F. Чтобы упростить чтение нот, следует представить партию двумя линейками ниже. Знаки альтерации при транспозиции здесь не изменяются (8).

Инструментами высокого транспорта F являются трубы, звучащие квартой выше написанного.

Строй E и Es. Кроме валторн и труб, в этом транспорте употребляются малые кларнеты, звучащие малой терцией выше написанного. К инструментам среднего транспорта Es причисляют также басовые (вагнеровские) трубы и саксофон-альт. При чтении партий используют басовый ключ, заменяя им скрипичный, с поправкой на октаву вверх для валторны и альт-саксо-

фонов и на две октавы — для труб и малых кларнетов (9).

Аналогичные приемы применяются при чтении нот в транспорте E. Однако при нотации валторн в басовом ключе способ замены одного ключа другим не подходит. В таких случаях партия транспонируется на большую (строй E) или на малую (строй Es) терцию выше написанного.

Строй D. К инструментам высокого транспорта D относятся трубы и малые кларнеты (звучат тоном выше написанного), среднего — валторны и басовые (вагнеровские) трубы (звучат на малую септиму ниже). Натуральные валторны in D можно найти только в партитурах старых мастеров. Хроматические трубы in D встречаются и в современных сочинениях. Облегчить чтение нот в транспорте D можно при помощи альтового ключа (10).

7 Moderato (poco allegretto)

8 9 10

Транспорт Des практически не встречается. Единичные случаи его применения — в партитурах опер Россини и Мейербера.

Научившись уверенно читать каждую оркестровую партию в отдельности, можно переходить к комплексному овладению симфонической партитурой.

Существует несколько способов чтения партитур: 1) без инструмента; 2) с помощью инструмента; 3) комбинированный.

Первый способ требует чрезвычайно высокого уровня развития внутреннего слуха, способного охва-

тить звучание многоголосной партитуры по горизонтали и вертикали. Этот способ можно было бы считать идеальным, но, к сожалению, пользоваться им по-настоящему могут далеко не все. Особые трудности возникают при чтении сложных современных музыкальных произведений.

Второй способ в силу своей простоты и надежности получил всеобщее признание и широкое распространение, в частности, в педагогической практике. Игра партитуры на фортепиано дает возможность воспроизвести звучание произведе-

ния достаточно точно, передать любую музыкальную фактуру, динамику, приемы артикуляции и т. д.

Большую помощь в овладении данным способом может оказать изучение фортепианных переложений, сделанных Ф. Листом. Его вклад в разработку теории и практики этого вопроса огромен. Известно, что он включал в свои концертные программы собственные обработки оркестровых произведений Бетховена, Берлиоза, Вагнера, Глинки и многих других композиторов. Им создано множество транскрипций, парафраз, фантазий и других видов аранжировок, для которых характерна более или менее свободная передача содержания и формы оригинала (см. парафраз «Риголетто», транскрипцию «Тангейзер», фантазию «Гугеноты» и т. д.). Но им же осуществлены иные по типу переложения (Partition de piano), в которых текст оригинала передан максимально точно, без добавлений «от себя», без какого бы то ни было инородного материала. К ним относятся «Фантастическая симфония» Берлиоза, все девять симфоний Бетховена. С этими переложениями студентам особенно полезно ознакомиться.

Третий способ чтения партитуры предполагает комбинирование игры на фортепиано и пения. Он применяется обычно тогда, когда все партии охватить на фортепиано невозможно, и некоторые голоса приходится подпевать.

Выбор того или иного способа зависит от профессиональных возможностей музыканта. Но в любом случае процесс чтения партитуры, особенно когда речь идет о воспроизведении оркестрового произведения на фортепиано, носит творческий характер, и успех дела зависит не только от теоретических познаний студента, но и от его интуиции, вкуса, умения быстро ориентироваться в материале.

Глава I

ИДЕНТИЧНОСТЬ ПАРТИТУРЫ И КЛАВИРА

Чтение симфонических партитур за фортепиано целесообразно начинать с простых заданий. Это значит, что звуковой состав партитуры и его фортепианное воплощение не должны иметь существенных различий. Мелодия, гармония, полифония, ритм, динамика, артикуляция сохраняются полностью, меняется только тембр. В таких случаях обычно не требуется применения каких-либо специальных приемов переложения. Необходимо лишь знать ключи, транспорты и рационально распределять материал между руками.

Рассмотрим несколько примеров. Начальные такты Allegretto из симфонии № 7 Бетховена (11) легко переложить для фортепиано. Правая рука играет партии альтов и первых виолончелей, а левая — остальные голоса (12). Другой вариант записи наблюдаем у Листа: он размещает материал на одной строке, подчеркивая тем самым его концентрацию в низком регистре (13).

Образец абсолютно точного переложения можно продемонстрировать на фрагменте из симфонии № 4 (ч. III) П. Чайковского (14). Трудность чтения здесь состоит в необычном расположении голосов по вертикали: мелодия — не на верхней, а на третьей и четвертой строках партитуры (в партиях первой трубы и первого тромбона). Поэтому отрывок целесообразно разучивать по частям: сначала трубы с первым и вторым тромбонами, затем присоединить к ним валторны и в последнюю очередь — бас (15). Можно предложить облегченный вариант клавира, в котором пропущены некоторые несущественные удвоения (16).

11 Allegretto *ten.*

12 Allegretto

13 Allegretto

14 Allegro

15 Allegro

P-no (Ottonti) pp



16 Allegro

P-no pp



В фрагменте балета «Петрушка» И. Стравинского задание состоит в расшифровке транспонтов и в удоб-

ном распределении материала между руками (17, 18).

17 Poco meno (tranquillo)

C. ingl. (B) p

Cl. (B) p

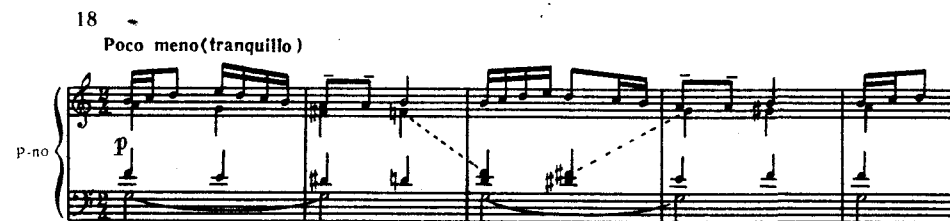
2 Fag. p

Cor. (F) p




18 Poco meno (tranquillo)

P-no p



В начальных тактах симфонии № 1 Д. Шостаковича необходимо обратить внимание на смешанную оркестровую фактуру: двухголосная

полифония чередуется с классическим аккордовым четырехголосием (19, 20).

19 Allegretto

2 Ob. p

Cl. (B) p

Fag. p

Tr-be (B) p

I solo

Allegretto

I V-ni

II V-ni

V-c.




Глава II

РЕДУКЦИЯ ПАРТИТУРЫ

Большинство симфонических произведений, ввиду их сложности, нельзя сыграть на фортепиано без изменений и переработки. Анализируя партитуру по горизонтали и вертикали, легко заметить, что отдельные звуки и мелодические линии повторяются в партиях различных инструментов, иногда в октавных удвоениях. Это дает основание упрощать, «сжимать» партитуру, сокращать количество нотных строк, сводя одинаковые звуки или партии в унисон, три октавы — в две и т. д. В результате из большого числа отдельных партий появляется

ограниченное количество реальных голосов, в основном, не больше пяти.

Преобразование партитуры, направленное на ее упрощение, называется редукцией². Своего рода редукцию наблюдаем в элементарной арифметике: дробь $\frac{8}{12}$ после сокращения превращается в простую — $\frac{2}{3}$.

Редукция мелодии заключается в сокращении количества октав при переработке оркестровой партитуры в клавир. Например, фрагмент партитуры Кара Караева из симфонических гравюр «Дон-Кихот» (21) в неизменном виде сыграть на рояле невозможно.

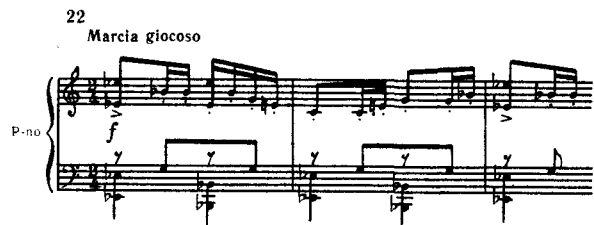
Мы привели лишь некоторые примеры чтения партитур простого строения. Для настоящего овладения этой техникой необходимо дополнительно использовать учебные пособия и хрестоматии, в которых материал систематизирован по сте-

пени трудности. Кроме того, весьма полезно, взяв любую партитуру Бетховена, Чайковского, Шостаковича, Ревуцкого и др., выбирать эпизоды с простой оркестровой фактурой, оставляя пока в стороне сложные места.

² Reductio (лат.) — упрощение.
Reduzieren (нем.) — сокращать.

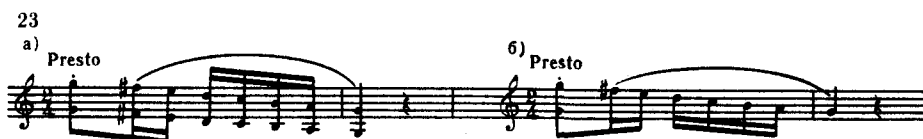
Однако после того, как трубы, тромбоны и валторны сведены в

унисон, исполнение на фортепиано становится возможным (22).



Важно выбрать верный способ редукции. Здесь следует учитывать художественные и технические возможности инструмента. Например,

пассажи типа приведенных в пр. 23 (а), необходимо редуцировать (23 б).



Обязательна редукция мелодии в симфонии № 3 (ч. II) П. Чайковского (24).

24 Allegro moderato e semplice

Партии кларнетов и второго гобоя переносятся на октаву вверх, таким образом, в правой руке остается всего три голоса. Исполнение становится осуществимым. С. Павчинский удачно выбрал высокий ре-

гистр фортепиано, так как звучание в тесситуре кларнетов лишило бы музыку легкости и скерцозности. Верхняя строка клавира является облегченным вариантом для правой руки (25).

25 Allegro moderato e semplice

Интересен пример авторского фортепианного переложения фрагмента из оперы «Алеко» С. Рахманинова (26). Оркестровый ритурнель, завершающий арию Алеко, звучит в клавире сочно и наполненно, несмотря на редукцию мелодической линии (вместо трех октав — две). Обращаем внимание на то, что в партитуре мелодия, гармония и бас вступают синхронно. На фортепиано они появляются последовательно. Запоздывающее вступление голосов в практике чтения партитур — прием весьма распространенный (27).

Сведение четырех голосов в два наблюдаем в конце разработки увертюры «Леонора» № 3 Бетховена. Могучий унисон оркестра охватывает четыре октавы. В клавире, по необходимости, остается две. На четвертой доле второго такта партия скрипок опускается на две с половиной октавы, тогда как партии большинства деревянных инстру-

ментов — всего на тритон. Возникает вопрос — как точнее передать на фортепиано скачок вниз? Что весомее — струнные или деревянные? Учитывая густую, компактную звучность массы скрипок с альтами, им и следует отдать предпочтение. И еще одно соображение в пользу малой октавы: чтобы соло трубы прозвучало свежо и неожиданно, необходим регистровый контраст (28, 29).

Финал симфонии № 4 П. Чайковского (30) начинается стремительным пятиоктавным унисоном оркестра. К сожалению, на фортепиано такая регистровая полнота невозможна. Приходится довольствоваться, в основном, двумя голосами. В аккорде на первой доле второго такта пропущен терцовый тон ля. Поскольку в партитуре этот звук появляется на одну шестнадцатую позже, в переложении его отсутствие почти незаметно для слуха (31).

26 Allegro ma non troppo

2 Fl. *fff*

2 Ob. *fff*

2 Cl. (B) *fff*

2 Fag. *fff*

4 Cor. (F) *fff*

2 Tr-be (B) *fff*

3 Tr-ti *fff*

Tuba *fff*

Timp. *fff*

Allegro ma non troppo

I *fff*

V-ni *fff*

II *fff*

V-le *fff*

V-c. e C-b. *fff*

27 Allegro ma non troppo

P-no *fff*

2 Fl. *ff*

2 Ob. *ff*

2 Cl. (C) *ff*

2 Fag. *ff*

Tr-be (B) *ff*

Allegro

I *ff*

V-ni *ff*

II *ff*

V-le *ff*

V-c. C-b. *ff*

29 Allegro

P-no *ff*

Tr-ba *ff*

Редукция гармонии. Рассмотрим эту тему курса начнем с конкретных примеров. До-мажорный аккорд, которым заканчивается первая часть симфонии № 1 Л. Бетховена, расположен на девяти строках партитуры. Несмотря на массу нот, вся вертикаль сводится к повторению разными инструментами в нескольких октавах обычного трезвучия (32). «Поэму экстаза» А. Скрябин завершает протяжным аккордом в грандиозном звучании огромного оркестра. Фактура партитуры отличается от бетховенской, а ноты — все те же: *до, ми, соль* (33).

Ни один из этих аккордов невозможно воспроизвести на рояле без редукции. Ф. Лист следующим образом упрощает партитуру Бетховена (34). Приоритет струнных инструментов обусловил выбор среднего, а не высокого регистра в правой руке.

Трезвучие у Скрябина оркестровано и расположено иначе, и потому его фортепианный вариант будет другим (35).

Разница в аранжировке двух аккордов объясняется: 1) неодинаковой концентрацией звучания инструментальных групп в разных регистрах; 2) мелодическим положением; 3) удобством фортепианного изложения.

В результате редукции меняется расположение тонов аккорда. Они могут переноситься в другие октавы, широкое расположение превращаться в тесное и т. д. Рассмотрим

наиболее распространенные способы редуцирования оркестровой фактуры. Сравнительно простой фрагмент из «Симфонических метаморфоз» тем К. М. Вебера» П. Хиндемита (36) нельзя адекватно изобразить на фортепиано. Аккорды в

32

33

34

35

первой и малой октавах не дают возможности показать расходящиеся ходы струнных. Поэтому редукция неизбежна и осуществить ее можно следующим образом (37):

36 Marcia

Tr-ni
f
f Marcia
V-ni I div.
II
f
V-le
f
V-c.
f
C-b.

37 Marcia

P-no
f

Несмотря на фактурное сходство первого и второго тактов партитуры, фортепианное изложение их неодинаково. Сделано это с целью показать различные варианты переключений.

При чтении партитуры нередко возникает необходимость преобразования широкого расположения аккордов в тесное. Например, для исполнения на фортепиано ряда

гармонических последовательностей из второго акта «Золотого петушка» Н. Римского-Корсакова, требуется перенесение нижнего голоса (кларнет) на октаву вверх. В результате образуется цепочка увеличенных аккордов, которую нетрудно сыграть одной правой рукой (38, 39).

38 Moderato

Fl.
Ob.
Cl.
f

39 Moderato

P-no
f

Подобный, но более сложный пример находим в четвертой картине «Пиковой дамы» П. Чайковского. Процесс игры затрудняет остиная фигура в партии альтов. Терцовые ходы скрипок и виолончелей, движущиеся в противоположных направлениях, нельзя ни изменить, ни облегчить, и правая рука не в состоянии охватить их. Поэтому левая временно оставляет альтовую партию и переключается на виолончельную. На последней доле второго такта картина меняется. Чтобы не потерялся тревожный, настороженный характер музыки, левая рука вновь возвращается к фигурациям, на долю правой достается сложный мелодико-гармонический комплекс. Чайковский в клавише оперы осуществил одновременную редукцию мелодии и гармонии. Мелодия звучит только в верхнем голосе. В гармонии широкое расположение превращено в тесное (40, 41).

40 Andante mosso

V-ni I div. a 3
f
V-ni II div.
f
V-le div.
p
V-c.
pizz.
C-b. div.

41 Andante mosso

P-no
p
2
f

В заключение — пример из первой части симфонии № 6 («Патетической») П. Чайковского (42). Существует переложение для фортепиано в две руки С. Пахульского, которое нельзя признать удачным (43). В приведенном отрывке содержится ряд неточных решений и промахов. Первый такт начинается полнозвучным трезвучием в мелодическом положении квинты. Пахульский заменяет квинту терцией,

переносит звучание из среднего регистра в низкий, причем располагает аккорд крайне неудобно для левой руки (чрезмерное растяжение). Не учтена также возможность переключения при фортепианной игре из одного регистра в другой — середина клавиатуры остается незаполненной. Иной вариант переложения устраняет отмеченные недостатки (44).

42 Andante $\text{♩} = 69$

3 Fl.
2 Ob.
2 Cl.
(B)
2 Fag.
4 Cor.
(F)
V-nl I
V-nl II
V-le
V-c.
C-b.

P pesante non staccato
p
P pesante non staccato
P pesante non staccato
Andante $\text{♩} = 69$
(senza sord.) *mf*
(senza sord.) *mf*
(senza sord.) *mf*
p
p

43 Andante

P-no

P pesante
mf
3
3
3
3
3
3
3
3

44 Andante

P-no

m. d. *m. s.* *m. d.* *m. s.*

pésante non slaccato

Глава III АМПЛИФИКАЦИЯ

Амплификация³ является действием противоположным редукции. Она дополняет, обогащает фактуру. В отличие от редукции, которая применяется очень широко, амплификация встречается редко, поскольку не всегда осуществима. Необходимость в ней возникает тогда, когда оркестровая партитура в буквальном переложении для фортепиано звучит неполноценно, пусто. В поисках оптимального звучания изложение стараются обогатить,

предлагая октаву вместо одного голоса, аккорды вместо унисонов и т. д.

Например, могучий унисон трех труб и трех тромбонов из увертюры к «Тангейзеру» Р. Вагнера, перекрывающий мощью медных голосов бурное tutti оркестра, формально нужно воспроизвести на фортепиано лишь одним голосом. Но это ни в коей мере не создаст представления о реальном звучании оркестра. В таких случаях желательна амплификация — проведение темы октавами или аккордами, то есть так, как это сделано в блестящей транскрипции Ф. Листа (45).

45 Molto vivace

3 Tr-be (E)

3 Tr-ni

f *ff*

³ Amplification (лат.) — расширение, увеличение.

Molto vivace

P-no

f *ff*

В третьей части симфонии № 5 Л. Бетховена унисон двух валторн звучит в оркестре насыщенно и ярко. Та же тема, переданная на фортепиано буквально, не в состоя-

нии произвести должное впечатление. Амплификация в переложении Ф. Листа — единственно верное решение (46, 47).

46 Allegro

2 Cor. (Es)

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c. e C-b.

ff

47 Allegro

P-no

f

Но было бы неверно, исходя из этого, полагать, что одноголосное проведение какой-либо темы в оркестре непременно нуждается в амплификации. Это абсолютно излиш-

не, скажем, в первой части симфонии № 4 П. Чайковского (48). Тема валторн, целиком сыгранная октавами, прозвучит на рояле грубо.

При этом будет утрачено ощущение высокой тесситур. С другой стороны, мелодическая кульминация в пятом такте требует регистрового

усиления. Именно здесь амплификация весьма уместна. Оправдана она также в начале второго и четвертого тактов (49).

48 *Moderato con anima*

2 Fag. *f*

4 Cor. (F) *f* *a2*

2 Tr-be (B) *f*

3 Tr-ni *f*

Moderato con anima

V-ni I *f*

V-ni II *f*

V-le *f*

V-c. *f*

C-b. *f*

Detailed description: This block contains the musical score for measures 48 and the first four measures of measure 49. The score is for a full orchestra. Measure 48 is marked 'Moderato con anima'. The woodwinds (Fagets, Cori, Trubas, Tromboni) and strings (Violini, Viola, Violoncello, Contrabasso) all play a rhythmic pattern of eighth notes, marked with a forte 'f' dynamic. In measure 49, the woodwinds continue their pattern, while the strings play a more complex melodic line. The first four measures of measure 49 are shown, with the fifth measure being the start of the next system.

div.

Detailed description: This block contains the musical score for measures 1-4 of measure 49. The woodwinds (Fagets, Cori, Trubas, Tromboni) and strings (Violini, Viola, Violoncello, Contrabasso) all play a rhythmic pattern of eighth notes, marked with a forte 'f' dynamic. In measure 49, the woodwinds continue their pattern, while the strings play a more complex melodic line. The first four measures of measure 49 are shown, with the fifth measure being the start of the next system.

49 *Moderato con anima*

P-no *f*

(m. d.)

Detailed description: This block contains the musical score for measures 5-8 of measure 49. The piano (P-no) plays a melodic line, marked with a forte 'f' dynamic. The woodwinds and strings continue their patterns from the previous measures. The first four measures of measure 49 are shown, with the fifth measure being the start of the next system.



Глава IV ОСОБЕННОСТИ ЧТЕНИЯ ПАРТИТУР ПОЛИФОНИЧЕСКОГО СТРОЕНИЯ

Полифоническое изложение, как известно, отличается мелодической самостоятельностью каждого голоса. Однако это не означает полного равноправия всех линий. Голос, ведущий в данный момент тему, всегда важнее остальных.

Бруно Вальтер писал: «Музыкальная полифония (да простят мне парадокс) не что иное, как искуснейшая гомофония. Это значит, что в каждый момент ее развития, один из голосов получает, хотя бы в самой ничтожной степени, большее значение по сравнению с остальными»⁴. Это замечание, адресованное в первую очередь дирижерам, касается также всех музыкантов.

В связи с важностью голоса, ведущего тему, его нужно воспроизводить на фортепиано, по возможности, точно, без отклонений от текста. В особо сложных ситуациях не исключен перенос темы или части ее в другую октаву. Остальные голоса, в случае необходимости, могут претерпевать незначительные изменения, касающиеся второстепенных деталей.

Гармоническая фактура с элементами полифонии. В качестве наиболее типичного примера приведем фрагмент второй части симфонии № 15 Н. Мясковского (50). Оркестровые группы здесь дифференцированы: деревянные инструменты выполняют полифоническую функцию, струнные — гармоническую. Диалог гобоя с фаготом передан точно, без всяких отступлений от партитуры (51).

50 Moderato assai

51 Moderato assai

Следующий образец взят из Скерцо симфонии № 3 («Героической») Л. Бетховена (52). С большим искусством осуществил Ф. Лист фортепианное переложение двухголосного канона на фоне аккордового

сопровождения. Мелодический рисунок сохранен полностью. Редукция темы суживает ее звучание с трех октав до двух, местами до унисона, что технически значительно облегчает исполнение (53).

⁴ В кн.: Исполнительское искусство зарубежных стран. М., 1962, с. 29.

52 Allegro vivace

2 Fl. *ff* *a2*

2 Ob. *ff*

2 Cl. (B) *ff*

2 Fag. *ff*

3 Cor. (Es) *ff*

2 Tr-be (Es) *ff*

Timp. *ff*

V-ni I *ff*

V-ni II *ff*

V-le *ff*

V-c. *ff*

C-b. *ff*

Allegro vivace

53 Allegro vivace

P-no *f*

Переложение симфонического антракта «Три чуда» из оперы «Сказка о царе Салтане» Н. Римского-Корсакова осуществила Н. Н. Римская-Корсакова. Сравнивая партитуру с клавиром, находим незначительные изменения, внесенные аранжировщиком:

1. Затактовый звук *си* (последняя восьмая первого такта), с которого начинается имитация темы, передвинут на сильную долю следующего такта, что с точки зрения гармонии более целесообразно.

2. Во втором такте отсутствует звук *фа-диез* (первая валторна), что, видимо, продиктовано желанием избежать громоздкой фортепианной фактуры и дублирования проходящих звуков.

3. Медные инструменты то поддерживают гармонию, то включают-ся в мелодический рисунок. В зависимости от выполняемых функций их партии в клавире претерпевают незначительные изменения (54, 55).

54 Andante

4 Cor. (F) *f*

V-ni I *ff*

V-ni II *ff*

V-le *ff*

V-c. *ff*

div. *ff*

C-b. *ff*

Andante

Имитационная полифония (канон, fuga, фугато) предполагает переход темы в ходе развития от одного голоса к другому. При этом один голос периодически является ведущим, а в другом возникает контрапункт (противосложение, подголоски). В процессе аранжировки основную тему надлежит передавать точно, без изменений, желательно в оригинальном регистре.

Рассмотрим несколько примеров фортепианных переложений.

Аранжировку двухголосного ка-

нона из «Арлезианки» Ж. Бизе следует начинать с редукции партитуры. Для этого партии гобоев, кларнетов и скрипок, играющих в унисон, выписывают на одной строчке. Двумя долями позднее ту же тему ведут фаготы, валторны, альты и виолончели. После аналогичного упрощения эти партии составят нижний голос канона. Форшлагги в клавише отсутствуют, так как во втором голосе канона доминирует звучание валторны, а в ее партии форшлаггов нет (56, 57).

56 Allegro deciso (Tempo di marcia)

Двухголосный канон из первой части симфонии № 27 Н. Мясковского развивается на подголосочном фоне в партиях вторых скрипок

и альтов. Тремоло струнных заменено выдержанными звуками (58, 59).

Великолепным образцом имитационной полифонии является модулирующий канон из третьей части «Иоанна Дамаскина» С. Танеева (60). Тему начинают два тромбона

в унисон. Долей позже ее имитируют трубы. Третье многооктавное проведение (струнные, 3-й тромбон, потом туба) требует редукции, равно как и четвертое. Концентрация

материала, фактурная насыщенность, почти полное отсутствие пауз создают некоторые трудности в чтении. Однако, если свести партитуру

к четырем самостоятельным голосам, она без особых усилий воспроизводится на фортепиано (61).

60 Allegro

61 Allegro

Партитура фуги из сюиты № 1 П. Чайковского предварительно редуцирована: разные виды инструментов, играющих в унисон, сведены в одну строку (62). Первые четыре такта сыграть нетрудно. Нужно только рационально распределить материал между руками. Начиная с пятого такта, охватить все голоса оригинала не представляется возможным. Помня, что тема требует точной передачи, приходится менее важные голоса перенести в другие октавы. Так, в

начале шестого такта одна из сопровождающих мелодических линий ломается: первая шестнадцатая (до¹) переносится на октаву вверх, в правую руку; следующие три (ми, фа-диез, соль-диез) — на октаву вниз, в левую руку. В том же такте первый голос амплифицирован с целью заполнения регистрового разрыва. Перекрещивающиеся голоса в последнем такте, на второй доле, оставлены без изменения для чистоты голосоведения (63).

62 Moderato con anima

63 Moderato con anima

64

Allegretto con moto

Разнотемная полифония. Одновременное соединение по вертикали разных по характеру тематических образований создает тип многоголосия, который именуют немиматической, или разнотемной полифонией. Принципы аранжировки здесь остаются теми же, т. е. темы, лежащие в основе произведений, нужно воспроизводить адекватно. В трудных случаях речь может идти лишь о перенесении их в другие октавы.

Во фрагменте из симфонической картины «В Средней Азии» А. Бо-

родина (64) находим пример соединения двух контрастных тем — широкой, певучей русской и прихотливой ориентальной. Первая (скрипки, флейты) остается в клавире почти неизменной, лишь октавы, при движении шестнадцатыми, заменены унисоном. Вторая (фаготы, первая валторна) передана совершенно точно. Редукция гармонии и ритмическая обработка материала сделаны для большей пианистичности изложения (65).

65 Allegro con moto

В увертюре к «Мейстерзингерам» Р. Вагнера (переложение Н. Бюлова-Таузига) одновременно соединяются три самостоятельные темы: лейтмотив Вальтера (легато — скрипки, виолончели, кларнет), величавая, широкая тема Ганса Сакса в низком регистре (нон легато — фаготы, труба, контрабас) и острая, скерцозная тема марша мейстерзингеров (стаккато — деревянные, валторны, струнные). Благодаря прекрасной оркестровке и контрастной артикуляции каждая из них рельефно выделяется (66). В клавире, несмотря на изобрета-

тельную аранжировку, подобной звуковой дифференциации быть не может. В отличие от первых двух тем, звучащих на рояле достаточно ярко, третья, расположенная в среднем регистре, почти не прослушивается. Причина здесь не только в ограниченных тембровых возможностях фортепиано, но и в непривычном для слуха двойном уменьшении темы. В четвертом такте она и вовсе опускается (67). Формально ее можно было бы завершить в левой руке, но тогда было бы утеряно движение басов октавами, что, конечно, важнее (68).

66 Moderato molto

67 *Moderato molto, sempre largamente*

68 *Moderato molto*

Для совершенствования в искусстве чтения партитур рекомендуем выполнить еще несколько переложений, среди них — финал моцартовской симфонии «Юпитер», двойные фуги из «Реквиема» В. Моцарта и симфонии № 9 Л. Бетховена, соединение двух тем — татарской и русской — из «Сечи при Керженце» Н. Римского-Корсакова, а также другие сочинения по собственному усмотрению.

Движение встречных голосов. В процессе чтения партитур особого рода трудности возникают при пе-

рекрещивании оркестровых линий. Воспринимая живое симфоническое звучание, тренированный слух музыканта легко следит за движением встречных голосов, свободно различает оркестровые группы. Но в однокрасочном тембре фортепиано разные линии сливаются, и дифференцировать их не всегда удается. Поэтому в переложениях следует избегать пересечения голосов. Их стремятся отдалить друг от друга, например, путем переноса в другую октаву (69).

шего хода деревянных инструментов. Одновременно в клавише нужно показать хроматическую линию вторых скрипок и альтов, бас и выдержанную педаль валторны — всего пять самостоятельных компонентов (70, 71).

The image displays a musical score for 'The Swan' by Camille Saint-Saëns, specifically a 12-measure phrase. The score is written for a piano and includes a 3-measure repeat and a 2-measure repeat. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The notation is in treble and bass clefs, with various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings (ff) indicating the performance. The score is presented in a clear, legible format, suitable for educational or performance purposes.



Следует сказать, что Клейнмихель не использовал все ресурсы фортепиано. Так, в первом такте клавира нисходящий ход деревянных вообще отсутствует, хотя в реальном звучании оркестра он хо-

рошо слышен. Выпустив важный для симфонической ткани голос, можно было, по крайней мере, провести основную тему в первом такте октавами (72).



В третьем такте аранжировщик, к сожалению, ломает основную мелодическую линию, и тема, вместо напряженного движения вверх, опускается вниз на октаву. От этого теряется свежесть нового проведения в партиях деревянных и валторны (такт 4). Во второй половине

пятого такта из аккорда выпадает звук *ми*, а вслед за этим пропущено движение шестнадцатыми (вторые скрипки и альты). В восьмом такте из партии альтов изъят протянутый звук *ля* и т. д.

Иной вариант переложения представляется более удачным (73).



Интересный образец перекрещивания мелодической линии скрипок и фигураций флейты и кларнета находим в первой части «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза (переложение Ф. Листа). Чтобы не заслонить тему, фигурационный фон следует регистрово отдалить от нее. Мелодию скрипок желательно сохранить в неприкосновенности. Решение Листа оригинально и несколько неожиданно (74, 75).

Отказавшись от ведения темы ок-

тавами, Лист излагает ее односторонне. Ввиду того, что левая рука, охватывает также гармонию и бас, фактура оказывается перегруженной. Партия правой руки трудна и требует высокоразвитой техники. Видимо, в исполнении самого аранжировщика музыка Берлиоза ожила и звучала вдохновенно. Но для учебных целей все же можно предложить вариант с иным распределением материала между руками (76).

Tempo I (Largo)

2 Fl. *3* *3* *3* *3* *1* *6* *6* *6* *dolce*

2 Ob. *3* *3* *3* *3*

2 Cl. (B) *1* *6* *6* *6* *dolce*

2 Fag. *a2* *3* *3* *3* *3* *6* *dolce*

4 Cor. (Es) *a2* *3* *3* *3* *3* *a2* *p* *a2* *p*

V-nl I *p*

V-nl II *p*

V-le *pizz.* *6* *6* *arco*

V-c. *pizz.* *6* *6* *arco*

C-b. *pizz.* *arco*

f *6* *6* *6* *6* *p* *6* *6* *6* *6*

f *p*

6 *6* *6* *6* *6* *6* *6* *6*

ff *p*

ff *p*

ff *p*

ff *p*

ff *p*

ff *p*

ff *p*

75 *Largo*

P-no

p 3 3 3 3 6 6 6 6 8

pp

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a piano introduction and a vocal melody. The piano part is in the left hand, starting with a series of eighth notes in the bass clef. The vocal part is in the right hand, starting with a series of eighth notes in the treble clef. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is written on two staves, with the piano part on the bottom staff and the vocal part on the top staff. The piano introduction is marked with a 'P' and a 'C' (Crescendo). The vocal melody is marked with a 'V' and a 'C' (Crescendo). The score ends with a double bar line.

РИТМИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ В АРАНЖИРОВКЕ. НАПРАВЛЯЮЩЕЕ ДВИЖЕНИЕ

Умение отразить на фортепиано ритмическое своеобразие партитуры играет большую роль. Приходится считаться с тем, что далеко не все в этом плане поддается реализации — сплошь и рядом ритмический рисунок приходится переделывать. Происходит это потому, что возможности оркестра несравненно шире, разница между звукообразованием, а также звуковедением в оркестре и на фортепиано весьма существенна. Фортепиано обладает коротким, быстро затухающим звуком, тогда как в симфоническом массиве возможно протягивание звука и филирование его. Например, крещендо, легко исполняемое валторнами (77), нельзя показать на рояле (78). Для того, чтобы добиться этого эффекта приходится прибегать к тремоло (79).

Частое повторение одного звука или аккорда (репетиция), обычное в оркестре, является одним из сложнейших приемов фортепианной техники, который встречается, в основном, в сольной виртуозной лите-

ратуре. Для воспроизведения репетиций также используют тремоло. Сравним, например, партитуру и клавиш «Дивертисмента» для флейты с оркестром А. Штогаренко (80, 81).

77

Largo

Cor. (F)

pp ff

78

Largo

P-no

pp ff

79

Largo

P-no

pp ff

80

Allegro con brio

div. saltando

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

div. saltando, col legno

div. saltando

81

Allegro con brio

f

В первой картине «Евгения Онегина» П. Чайковского есть эпизод, где флейты и кларнеты двойным ударом языка без малейших затруднений исполняют фигуры, кото-

рые на фортепиано передать невозможно (82). В авторском клавише они заменены тремолированием (83).

82

Moderato

Fl.

Cl.

83

Moderato

Аналогичный пример находим во второй части симфонии № 7 Д. Шостаковича. В фортепианном перело-

жении репетиции вполне пианистичны (84, 85).

84

Moderato (poco allegretto) ♩=96

Fl.

Fl. alto (O)

pp

pp

85

Moderato (poco allegretto) ♩=96

sim.

Иногда вместо тремоло применяется попеременное чередование рук. Фрагмент партитуры из чет-

86

Vivo *a2*

2 Cor. (F) *f*

2 Tr-be (A) *f*

V-ni I *Vivo sf*

V-ni II *Vivo sf*

V-le *Vivo sf*

V-c *Vivo sf*

87

Vivo

P-no *ff*

Анализируя примеры 80—87, замечаем, что музыка в каждом из них наделена своим особым ритмом, тем общим движением, которое придает ей то энергичный, то скерцозный, то, наконец, праздничный характер. Профессор Г. Таранов удачно определил это как «направляющее движение». В основе его лежит активное ритмическое развитие одного из голосов, характеризующееся более или менее постоянным (иногда оstinatным) рисунком.

Направляющее движение может содержаться в ведущих мелодических голосах (например, Прелюдия до мажор из первого тома «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха). Однако практика сви-

вертой части «Шехеразеды» Н. Римского-Корсакова удобнее всего воспроизвести именно так (86, 87).

детельствует, что мелодия не всегда является самым подвижным голосом. Чаще всего направляющее движение фигурирует во второстепенных партиях сопровождения, где сосредоточены мелкие длительности в виде разного рода фигураций, тремоло, оstinато и т. п.

При переходе от третьей части к финалу симфонии № 5 Л. Бетховена привлекает внимание соло литавр на фоне выдержанной терции струнных. Без использования мелодической интонации, воздействуя исключительно ритмическими средствами, звуки литавр направляют, ведут развитие вперед, оправдывая понятие «направляющее движение» (88).

88

Allegro

Timp. *ppp*

Arch. *ppp*

В начале симфонии № 3 Л. Бетховена эти функции выполняют вторые скрипки и альты, в то время

как у виолончелей проходит тема (89).

89

Allegro con brio

V-ni II *p*

V-le *p*

V-c *p*

Делая фортепианное переложение двойной фуги из финала симфонии № 9 Л. Бетховена (90), Р. Винклер, не задумываясь, аннулировал фигурации первых скрипок, создающих направляющее движение. Музыка Бетховена стало легко играть, но, лишившись на-

правляющего движения, она потеряла внутреннюю энергию, которую сообщали ей пассажи первых скрипок (91). В переложении Листа художественный смысл произведения сохранен: фигурации поручены правой руке и играют октавой выше (92).

90 *Allegro energico, sempre ben marcato*

2 Fl.
2 Ob.
2 Cl. (A)
2 Fag.
C-fag.
2 Cor. (D)
2 Tr-be (D)
1 II
3 Tr-ni
III
V-ni I
V-ni II
V-le
V-c
C-b.

91 *Allegro energico, sempre ben marcato*

P-no

92 *Allegro energico, sempre ben marcato*

P-no

Иногда бывают случаи, когда направляющее движение как бы передается от одного голоса к другому. Таким примером может служить

третья часть «Дивертисмента» для флейты с оркестром А. Штогаренко (93, 94).

93 *Allegro con brio*

V-ni I
V-ni II
V-le
V-c
C-b.

94 *Allegro con brio*

P-no

В партитурах встречаются соединения нескольких линий направляющего движения, в результате чего возникают полиритмические комбинации. В начальных тактах симфонической фантазии П. Чайковского «Буря» изображена величавая картина спокойного моря. Гармонический фон, сотканный из

фигураций струнных, имеет полиритмическое строение. Из трех линий (см. схему) на фортепиано одновременно можно сыграть движения триолями и шестнадцатыми. Эти два пласта создают полнозвучный фигуративный фон, на котором рельефно выделяется впечатляющая тема валторн (95, 96).

95

96 Andante con moto

Нельзя обойти вниманием случаи воспроизведения на фортепиано партий ударных инструментов, не имеющих определенной высоты (малый барабан, бубен и др.) и выполняющих в общем звучании оркестра исключительно ритмические функции. Два такта из четвертой части «Шехеразеды» Н. Римского-Корсакова дают представление о применяемых способах переложения. В обоих вариантах сохраняется направляющее движение (97, 98, 99). Аранжировка особенно сложна в тех случаях, когда ударные инструменты выполняют важную, иногда решающую роль в создании худо-

жественного образа произведения. Вспомним эпизод нашествия из первой части симфонии № 7 Д. Шостаковича. Начинаясь еле слышным тревожным шелестом малого барабана, неумолимое оstinato ударных, нарастая на протяжении 350 тактов вместе с крещендо всего оркестра, достигает наконец потрясающей силы. К сожалению, эффект звучания ударных инструментов ни интонационно, ни динамически передать на фортепиано невозможно. Аранжировщик поступит правильно, если партию ударных выпишет («к сведению») над партией фортепиано (100, 101).

97 Andantino quasi allegretto

98 Andantino quasi allegretto

99 Andantino quasi allegretto

100 Allegretto

Fl. picc.
Fl. Cl. picc.

Cl. Ob.
C. ingl.

Cl. b
Fag. C-fag.

Tr-be
Tr-ni, Tuba

Timp.

T-ro
(a2 ad libitum)

Cassa

V-ni I, II
V-le

V-c.
C-b.

101 Allegretto

T-ro

Cassa

P-no

В современной симфонической литературе можно встретить обозначение *Frullato*, что означает быстрое повторение одного звука в виде тремоло или репетиции. Этот прием применяется в партиях подвижных духовых инструментов типа флейты, трубы и др. В первой части симфонии № 7 Д. Шостаковича есть *Frullato* у труб и валторн. Один из приемов переложения — тремоло (102, 103).

102

3 Tr-be (B)

4 Cor. (F)

103

P-no

имеет свои особенности, которые необходимо знать.

Гармонические фигурации — это движение голосов по тонам аккордов (разложенная гармония). В оркестре они встречаются преимущественно в партиях аккомпанирующих инструментов и обычно заполняют средний регистр. Иногда, не выходя за пределы тонов данного аккорда, гармонические фигурации образуют ясно выраженную мелодическую линию. Вспомним, например, начало «Хабанеры» из «Кармен» Ж. Бизе. Фигурации такого рода следует точно сохранять и в неизменном виде переносить из партитуры в клавиш (104).

104

Иное дело фигурации в средних голосах оркестра, функции которых ограничиваются созданием гармонического фона. Здесь играющий партитуру может чувствовать себя свободнее: изменять порядок чередования тонов аккорда, переносить их в другие октавы. Как пример приведем отрывок из первой части симфонии № 8 Л. Бетховена. Партии вторых скрипок и альтов, столь простые и обычные для исполнителей на смычковых инструментах, оказываются крайне неудобными для пианиста из-за наличия в них репетиционного движения. Поэтому в переложении Ф. Листа предложен отличающийся от оригинала вариант: чередуясь с басом, фигурации заполняют средний регистр, сохраняя при этом направляющее движение. Тему, которая в оркестре звучит одногласно, Лист амплифицирует в октаву (105, 106).

Глава VI

АРАНЖИРОВКА ФИГУРАЦИИ

Фигурация⁵ представляет собой усложнение музыкальной фактуры посредством изменения мелодических, гармонических и ритмических элементов. Переработка оркестровых фигураций для фортепиано

⁵ Figuratio (лат.) — образное изображение.

105 Allegro vivace e con brio

Fl.
Ob.
Cl.

Fag.

Tr-be
Cor.

Timp.

V-nl I

V-nl II

V-le

V-c.
C-b.

106 Allegro vivace e con brio

P-no

Побочная партия из первой части симфонии до мажор Ж. Бизе также не может быть сыграна на фортепиано без основательной переработки оркестровой партитуры. Здесь

гармонические фигуры необходимо отдалить от темы. В левой руке, комбинируя с ними бас, осуществлять направляющее движение (107, 108).

107 Allegro vivo

Ob.

V-nl I

V-nl II

V-le

V-c.
C-b.

108 Allegro vivo

P-no

Играя увертюру к опере «Тарас Бульба» Н. Лысенко (оркестровка Б. Лятошинского), необходимо сохранить все основные компонен-

ты — мелодию, гармонию, басовую линию, полиритмичность изложения (109, 110).

62

P-no

сопровождение. Иногда мелодическая фигурация преподносится в виде эффектных виртуозных пассажей.

Гармонические и мелодические фигурации не всегда можно точно разграничить, настолько тесно они взаимодействуют между собой. Например, в эпизоде из разработки симфонии *соль* минор В. Моцарта линия скрипок, начинаясь гармоническими, заканчивается мелодическими фигурациями (111).

[illegible]

В заключение следует сказать, что фигурации нельзя изменять или упрощать в тех случаях, когда они несут в себе элементы тематизма. Если же фигурации играют второстепенную роль, возможно даже

полное исключение их из клавира, что мы и наблюдаем в авторском переложении фрагмента из третьего действия «Царской невесты» Н. Римского-Корсакова (112, 113).

112 *Larghetto*

V-ni I
V-ni II
V-la
V-c.
C-b.

113 *Larghetto*

P-no

Глава VII

КОМБИНАЦИОННАЯ ТЕХНИКА. ПИАНИСТИЧНОСТЬ ИЗЛОЖЕНИЯ

До сих пор различные приемы переложения рассматривались нами каждый в отдельности, изолированно один от другого. Соединение их в разных комбинациях, изобретение особых способов аранжировки, сложное взаимодействие рук, переключение от одной линии к другой — дают представление о комбинационной технике, сущность которой в конечном итоге состоит в умении с наименьшими потерями перерабатывать оркестровую фактуру в фортепианную.

Существуют симфонические произведения разных эпох — от Баха, Моцарта, Вагнера до Равеля, Прокофьева, Лятовинского, — которые чрезвычайно сложно адекватно воспроизвести на фортепиано. Большинство же оркестровых сочинений вполне пригодны для переложения. К сожалению, их пианистичности не всегда уделяют достаточно внимания. Так, в клавире «Оды песне» Л. Ревуцкого партия левой руки, в которой одновременно звучит гармония и бас, слишком перегружена и неудобна для игры (114). Перенос баса на одну долю вперед для попеременного использования среднего и низкого регистров значительно облегчает исполнение (115).

114 *Moderato* (♩ = 80)

P-no

115 *Moderato*

P-no

В конце третьей картины оперы «Черевички» П. Чайковского остиinato валторны (*си, ми*) в авторском клавише плохо прослушивается из-за непianiстичного изложения в

левой руке (116). Незначительная, малозаметная поправка — восьмая пауза в остинатной двойной педали валторны — и музыка становится более выразительной (117).

116 Andante

P-no

117 Andante

и т. д.

«Известно большое количество случаев, — пишет Г. Коган, — когда ничтожное изменение авторского изложения (например, иное распределение рук), нисколько не нарушая стиля, в то же время существенно облегчает исполнение и улучшает звучание...»⁶.

⁶ Коган Г. О фортепианной фактуре. М., 1951, с. 3.

Пример неудачного фортепианного изложения во второй картине «Пиковой дамы» П. Чайковского приводит Е. Шендерович (118), справедливо указывая, что подобную непianiстичность можно легко преодолеть, «применив неожиданно простое решение»⁷ (119).

⁷ Шендерович Е. О преодолении пианистических трудностей в клавирах. Л., 1972, с. 25.

118 Andante, stringendo

P-no

119 Andante, stringendo

P-no

Во многих оперных клавирах и переложениях симфонической музыки встречаются излишние, неоправданные трудности, осложняющие работу пианистов-концертмейстеров.

В настоящей главе особое внимание будет уделено рассмотрению партитур, оркестровая фактура которых кажется слишком сложной, но при более пристальном рассмотрении все же дает возможность для поисков верных решений. Нужно только проявить изобретательность, поэкспериментировать, а главное, хорошо представить себе звучание произведения.

В начале первой части симфонии № 1 П. Чайковского при вступлении темы интервал между флейтой и фаготом составляет две окта-

вы. Средний регистр заполняет тремоло скрипок. Перед нами типично оркестровая фактура, как будто неудобная для воспроизведения на фортепиано (120). Однако, комбинируя движения рук, К. Чернов находит простой и верный выход. В его переложении остаются неизменными не только оригинальные регистры деревянных инструментов, но и направляющее движение шестнадцатыми в среднем регистре (121). Возможен иной, еще более точный вариант (122), но от него, видимо, следует отказаться, поскольку излишняя детализация перегружает фортепианную фактуру, теряется прозрачность и графическая точность, которую мы видим в работе Чернова.

120 **Allegro**

2 Fl.

2 Fag.

V-ni I

V-ni

Fl.

Fag.

V-ni I

V-ni II

121 **Allegro**

P-no

122 **Allegro**

P-no

Анализируя симфонический антракт «Три чуда» из оперы Н. Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане», отмечаем следующие компоненты партитуры: 1) тема (гобой); 2) фигурационная линия английского рожка; 3) басовая линия; 4) гармония, рассредоточенная в партиях разных инструментов, — триоли флейт стаккато, протяжные аккорды вторых скрипок, арпеджио арфы, дублированной альтами.

Первые три компонента без осо-

бых изменений переносятся в клавир. Редуцированная гармония, дополняющая общее звучание, поручена левой руке. Басовый голос в клавире выглядит лучше, начиная с третьего такта, то есть без форшлагов, которые в партитуре отсутствуют.

Переложение отличается «экономностью» фортепианной фактуры и пианистичностью изложения (123, 124).

123 **Andante**

2 Fl.

Ob.

C ingl.

V-ni II

V-le

V-c. C-b.

p dolce

mp

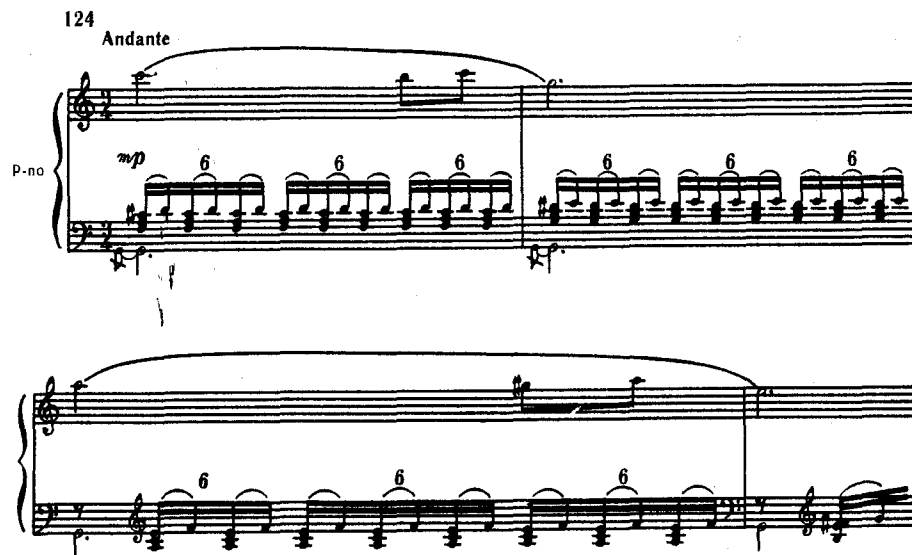
p

Andante
div. in 3

p

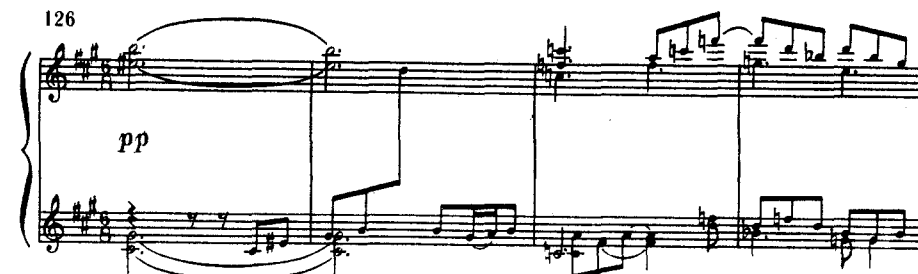
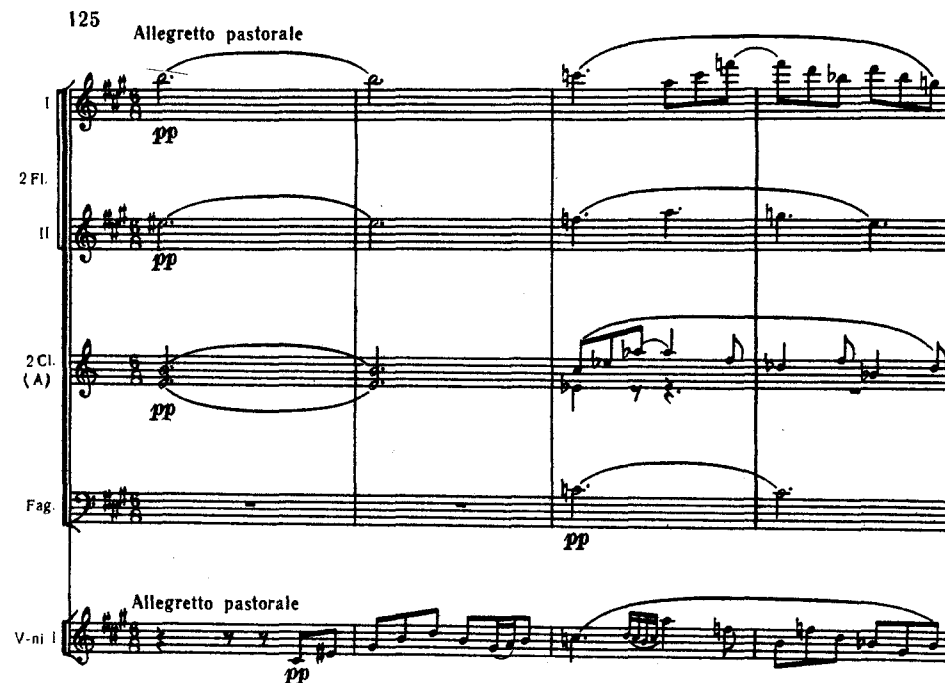
p

p



В симфонической поэме «Прелюды» Ф. Листа главную тему исполняют скрипки. Их партия заметно выделяется среди прочих голосов оркестра завершенностью мелодического рисунка и яркостью тембра. На фортепиано, имеющему ограниченную тембровую палитру, эта ме-

лодия, обрамленная сверху и снизу кружевом полифонических линий, может завуалироваться. Только при удачном распределении материала между руками и при надлежащем выделении темы подлинное звучание партитуры будет сохранено в клавире (125, 126).



Фортепианное переложение отрывка из увертюры к опере «Идомей» В. А. Моцарта ставит перед аранжировщиком ряд сложных заданий. Необходимо выявить и сохранить в клавире следующие компоненты: 1) тему в партии первых скрипок; 2) имитации в партиях басов; 3) гармонию; 4) направляющее движение; 5) фанфары труб, подкрепленные литаврами.

Для успешного переложения тре-

буется применение многих, уже известных, способов, среди них: редукция мелодии и гармонии, аранжировка имитационной полифонии и гармонических фигураций, сохранение направляющего движения.

Пианистический прием, обеспечивающий комбинирование упомянутых способов переложения, состоит в попеременном перенесении правой руки из верхнего регистра в нижний (127, 128).

127 Allegro

2 Fl.
2 Ob.
2 Cl. (C)
2 Fag.
2 Cor. (D)
2 Tr-be (D)
Timp.
V-nl I
V-nl II
V-le
V-c.
C-b.

P-no

Особую трудность при переложении для фортепиано увертюры-фантазии «Ромео и Джульетта» П. Чайковского представляет передача интонаций солирующей валторны. Большинство компонентов — мелодия, гармония, фигурации — после соответствующей обработки довольно легко поддаются аранжировке. Однако без скорбных вздохов валторны звучание значительно обедняется. Эту партию можно спеть, одновременно играя остальные голоса, но следует ли отказываться от возможности сыграть на рояле партитуру полностью? Приемлемое решение, позволяющее осилить

трудную партитуру, основано на комбинированном действии обеих рук. Основная нагрузка ложится на левую руку, которая ведет линию валторны, гармонические фигурации в среднем регистре и, наконец, бас. Правая рука исполняет тему «любви», дополняя ее гармонией (кларнет, английский рожок). В четвертом и пятом тактах бас с первой доли смещается на одну восьмую вперед. Подобные ритмические сдвиги, как известно, практикуются в тех случаях, когда нет возможности охватить всю вертикаль полностью (129, 130).

129 *Allegro giusto*

Fl.
Ob.
C. ingl.
(C)
Cl. (C)
Fag.
Cor.
(F)
V-ni I
V-ni II
V-le
V-c.
C-b.

130 *Allegro giusto*

P-no

«Заклинание огня» из «Валькирии» Р. Вагнера аранжировано для фортепиано К. Клиндвортом. Будучи учеником Листа, он создал образцовое переложение всей тетралогии «Кольцо нибелунга». В данном фрагменте зафиксированы основные компоненты — тема (флейта пикколо, арфы), гармония и ритм (духовые инструменты), без скру-

пулезного выписывания деталей. Не желая перегружать фортепианную партию сложными фигурациями, К. Клиндворт позаимствовал из партитуры лишь легкую орнаментацию в левой руке. Квинтоль флейт и альтов, умело вплетенная в музыкальную ткань, ощутимо украшает звуковой пейзаж (131, 132).

Поручив партии флейт правой руке, а бас и гармонию (поочередно) — левой, обнаруживаем, что виолончельная мелодия остается неохваченной. Внимательный анализ дает основание утверждать, что фортепианное переложение все же возможно. Комбинируя действия рук, тему виолончелей следует иг-

рать попеременно то правой, то левой рукой, используя для этого паузы у флейт. Для ясности изложения и голосоведения эта партия выписана в клавире на отдельной строке. Применена амплификация партии контрабасов, а также основной темы на кульминации (первая доля четвертого такта). В начале первого, второго и четвертого тактов партия третьей флейты пропущена, чтобы не прерывать линию виолончелей. Следует признать, что фактура фортепианного переложения несколько перегружена и трудна для исполнения. С другой стороны, обеспечено точное звучание партитуры (133, 134).

sim.

3 Fl.

p

II
III

p

sim.

pizz.

V-ni I

pp

pizz.

V-ni II

pp

pizz.

V-le

pp

dolce

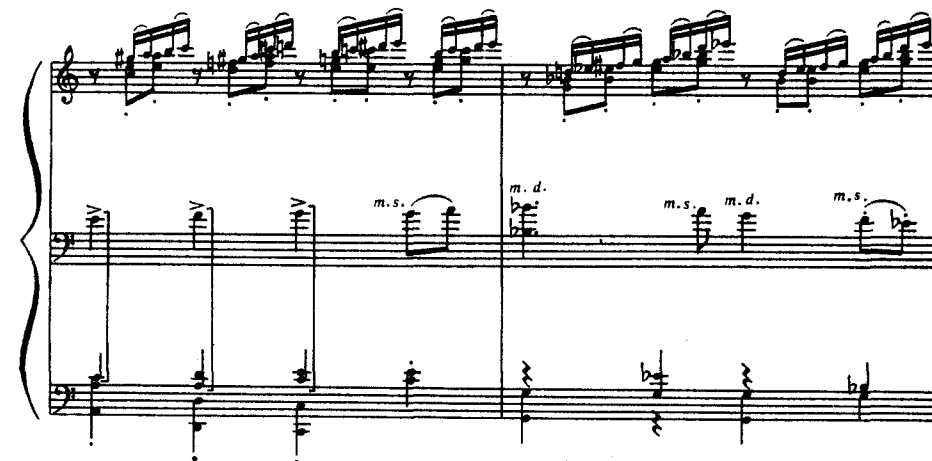
V-c.

p

pizz.

C.b.

pp



Глава VIII

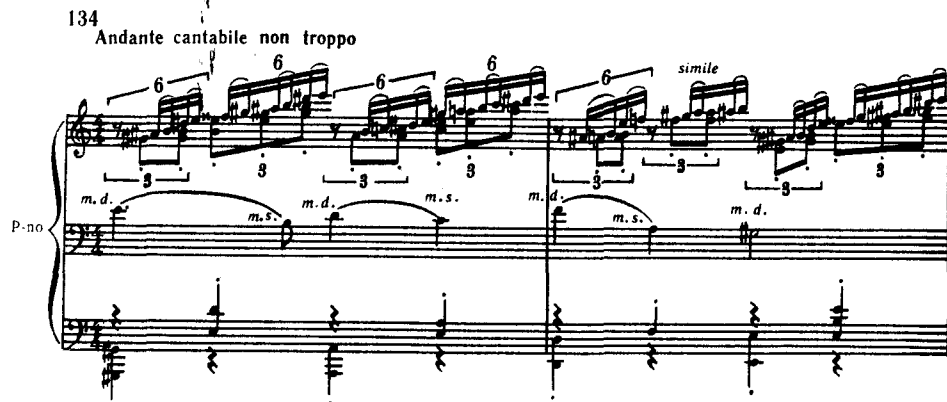
ЧТЕНИЕ ПАРТИТУР СЛОЖНОГО СТРОЕНИЯ. НОВЕЙШИЕ СИСТЕМЫ НОТАЦИИ

Существуют партитуры, которые из-за повышенной сложности, многопластовости оркестровой фактуры не поддаются аранжировке. Они требуют особого подхода. Напомним, что умение читать партитуру необходимо композиторам, дирижерам и музыкантам не для концертного исполнения на фортепиано, а для углубленной домашней работы с целью изучения, усвоения и анализа музыкальных произведений. Исходя из сказанного, возможно воспроизведение оркестрового сочинения не в целом, а частями — по группам либо по функциям тех или иных инструментов, наконец по

компонентам. «Озвученную» и усвоенную таким образом во всех деталях партитуру читают комплексно уже не за роялем, а за столом, с помощью внутреннего слуха.

Рассмотрим несколько примеров такого рода.

В увертюре-фантазии «Ромео и Джульетта» П. Чайковского невозможно двумя руками одновременно сыграть три линии в разных регистрах. Можно наметить несколько вариантов и этапов разучивания: 1) канон играть в партиях скрипок двумя руками; 2) левой рукой играть нижний голос канона, правой — фигурации скрипок; 3) левой рукой исполнять фигурации, правой — верхний голос; 4) объединить второй вариант с пением верхнего голоса канона; 5) играть третий вариант и петь нижний голос канона. Выученная таким образом партитура запомнится надолго и во всех деталях.



135 Allegro giusto

Picc.
Fl.
Ob.

V-ni
I-II

V-c.
C-b.

Анализируя сложную, многоплановую партитуру первой части симфонии № 2 Л. Ревуцкого (136), отметим ее важнейшие компоненты: 1) двухголосный канон (первый голос — скрипки, гобои; второй голос — английский рожок, фаготы, альты, виолончели); 2) двухголосный фигурационный фон флейт и кларнетов; 3) тройная педаль; 4) линия труб; 5) глиссандо арф.

Из многих возможных способов разучивания наметим несколько: 1) играть канон; 2) исполняя канон, петь партии труб; 3) воспроизвести отдельно фигурационный фон; 4) присоединить к третьему варианту пение одного из голосов канона; 5) играть педаль и партию труб; 6) выполняя пятый вариант, петь по очереди голоса канона. Проработав подобным образом пар-

136 Allegro moderato

Fl.
picc.

2 Fl.

Ob.

C. ingl.

3 Cl.
(B)

2 Fag.

4 Cor.
(F)

2 Tr-be
(B)

3 Tr-nl
Tuba
Timp.

Arpa

V-ni I

V-ni II

V-la

V-c.

C-b.

титуру, постараться представить себе звучание оркестра в целом на основе усвоенных элементов партитуры. Если это сразу не удастся, вернуться к фортепиано и продолжить разучивание. В результате настойчивого труда непременно наступит момент, когда внутренний слух сможет воссоздать полностью многокрасочное звучание оркестра.

В заключение курса чтения партитур следует, хотя бы вкратце, остановиться на новейших системах записи музыки, на приемах нетрадиционной нотации.

В XX веке возник целый ряд музыкальных течений, представители которых, активно пытаясь расширить круг выразительных средств, столкнулись с весьма ощутимыми трудностями при записи своих произведений.

В самом деле, если в ходе музыкального развития происходит, скажем, перестановка «мобильных» структур на фоне «стабильных» (137) либо несогласованная между собой во времени игра нескольких

инструментов или оркестров (см. сочинения П. Булеза, К. Штокгаузена), запись не может уже осуществляться средствами классической системы нотации.

Существуют партитуры, в которых привычные для музыкантов условные символы звучания — ноты — вообще отсутствуют. Взамен изображаются прямые и волнообразные линии, стрелы, иные указатели и знаки.

Чтобы необычные приемы не смущали незнакомых с ними музыкантов, авторы часто предлагают код для расшифровки общего звучания и разъясняют порядок исполнения музыки.

Получив значительное распространение за рубежом, современные веяния в нотации, в известной мере, коснулись и произведений советских композиторов — А. Шнитке, Б. Тищенко, Р. Щедрина, Э. Денисова и др. Так, в четвертой части кантаты Э. Денисова «Солнце инков» встречаем образец необычной нотации (137).

Партия скрипки содержит пять отдельных мобильных групп, обладающих известной автономностью. Они звучат на фоне «стабильной» музыки, к которой автор относит здесь только партию флейты, регулирующую метрономом. Разъясняя порядок исполнения, композитор выписывает: 1) показания метронома относятся только к флейте; 2) скрипка играет в произвольном темпе (желательно очень быстро), начиная с первой группы, и чередует их в произвольном порядке, не играя два раза подряд одну и ту же группу и лишь изредка делая паузы, длительностью не более четверти между ними.

К сказанному следует добавить: пиццикато виолончели условно (приблизительно) ритмически соотносится с партией флейты. Волнистая линия, идущая вслед за последней группой, означает, что группы повторяются в указанном порядке на всем ее протяжении.

Темп «импровизации» скрипки строго не фиксирован, поэтому при исполнении данного сочинения неизбежны несовпадения отдельных элементов музыки во времени. Любопытные звуковые сочетания, зачастую носящие случайный характер, с трудом поддаются воспроизведению на фортепиано. При ознакомлении и разучивании подобных произведений усваивают только отдельные элементы, а также порядок их чередования. Дирижер услышит общее звучание лишь в ходе репетиции или концерта.

В заключение проанализируем фрагмент из концерта № 2 («Звоны») для большого симфонического оркестра Р. Щедрина (138).

Первый такт изложен в спокойном, размеренном движении (дирижируется по четырехдольной схеме, в пределах $d=56-60$).

Виолончели и контрабасы *divisi* повторяют музыку первого такта до цифры 7 (фрагмент партитуры обрывается за 12 тактов до седьмой цифры).

К эпизоду *pizzicato*, исполняемому сперва вторыми скрипками, а затем альтами, относится авторская ремарка: «Быстро, как возможно, одновременность не обязательна». Вторые скрипки вступают через 4 секунды после альта в месте, отмеченном вертикальной пунктирной линией. Альты и вторые скрипки повторяют свою музыку до цифры 7, точно так, как басы, первые скрипки, челеста и треугольники.

К первым скрипкам *divisi in 4*, играющим *in tempo ad libitum*, относится вторая ремарка автора: «индивидуальный темп — одновременность не обязательна».

К сказанному следует лишь добавить, что треугольники (сопрано, альт и бас) должны быть подвешены (*sospesi*).

Слова «са 4'» или «са 20'» и т. д. означают, что соответствующие паузы должны длиться 4 или 20 секунд.

Разобрав таким образом партитуру можно попытаться представить себе ее оркестровое звучание, но адекватно воспроизвести его на фортепиано практически невозможно. Следовательно, фактор использования внутреннего слуха здесь будет преобладающим.

138

Cl. I II III IV ca 20' ca 20' ca 20' ca 20'

Cor. I II III IV ca 20' ca 20' ca 20' ca 20'

Bass I alto ca 4' (V-le pizz.) ca 4' (V-ni II pizz.) ca 5' (V-ni I tremolo) al 7

Cel. ca 4' (V-le pizz.) ca 4' (V-ni II pizz.) ca 5' (V-ni I tremolo) al 7

V-ni I div. in 4 ca 4' (V-le pizz.) ca 4' (V-ni II pizz.) in tempo ad libitum ***) al 7

V-ni II ca 4' tutti unis. pizz.*) al 7

V-le pizz.*) pp sotto voce al 7

V-c. div. in 5 al 7

C-b. div. in 4 al 7

*) Быстро как возможно — одновременность не обязательна.
 **) Индивидуальный темп — одновременность не обязательна.

* * *

Умение читать симфоническое сочинение необходимо каждому образованному музыканту, особенно дирижеру, для успешной работы с оркестром. Конечно, легко пред-
 ставить себе, что талантливый ди-

рижер слабо играет партитуру и, наоборот, блестящий пианист плохо дирижирует. Но при прочих равных условиях тот музыкант, который легко читает партитуру, имеет несомненное преимущество перед тем, кто недостаточно в ней ориентируется.