



Е. ШЕНДЕРОВИЧ

**О преодолении
пианистических
трудностей в
клавирах**

Шендерович Е. М.
О преодолении пианистических
трудностей в клавирах



Содержание

Предисловие ко второму изданию

Глава 1. Фортепианная партия — переложение оркестровой партитуры.

Глава 2. Различные виды клавирных трудностей и способы их преодоления. Небольшие изменения фактуры.

Глава 3. Существенные изменения фактуры. Новые варианты переложений

Шендерович Е. М.

Ш 47 О преодолении пианистических трудностей в клавирах: Советы аккомпаниатора. — 2-е изд., испр. и доп. — М.: Музыка, 1987. — 60 с., нот (Вопр. истории, теории, методики).

Работа заслуженного артиста РСФСР :- профессора Московской консерватории Е. М. Шендеровича посвящена анализу и методике исполнения трудных мест в клавирах. Предназначается для концертмейстеров, студентов и педагогов музыкальных вузов.

4905000000 — 023

Ш -- 90—87 026 (01) —86 78

Предисловие ко второму изданию

Первое издание этой методической работы вышло в 1972 году. Но актуальность поставленных в ней задач осталась и ныне столь же острой.

Во втором издании автор постарался учесть и проанализировать практические советы, содержащиеся в многочисленных отзывах концертмейстеров и педагогов концертмейстерских классов, а первое издание книги, да и собственный исполнительский опыт также подсказал необходимость некоторых изменений и дополнений. Однако принципиальные положения, явившиеся основой и причиной возникновения данной методической работы, сохранились без изменений.

Известно также, что Ленинградское отделение издательства «Музыка» осуществило на основе этой книги новое издание оперных арий и сцен (серия «Певец и аккомпаниатор»)¹. В пяти выпусках серии, вышедших за это время, редактор фортепианной партии конкретизировал и применил положения, изложенные в своей книге. Эти нотные издания ныне используются в концертной и педагогической практике пианистов-концертмейстеров как в нашей стране, так и за рубежом.

Автор приносит свою искреннюю благодарность К. Л. Виноградову, Е. И. Владимировой, И. С. Гордон, Н. М. Растопчиной, М. А. Смирнову, оказавшим большую и чрезвычайно ценную помощь при подготовке второго издания.

1. Чайковский П. Три арии Германа из оперы «Пиковая дама» (1975);
2. Сен-Санс К. Три арии Далилы из оперы «Самсон и Далила» (1975);
3. Мусоргский М. Монолог Бориса и песня Варлаама из оперы «Борис Годунов» (1976);
4. Глинка М. Ария Руслана и рондо Фарлафа из оперы «Руслан и Людмила» (1977);
5. Чайковский П. Заключительная сцена из оперы «Евгений Онегин» (1982).

Редакция фортепианной партии — Е. Шендеровича.

ГЛАВА 1

Фортепианная партия клавира — переложение оркестровой партитуры

В концертной практике пианистов-аккомпаниаторов постоянно встречаются оперные арии, сцены, а также инструментальные концерты и другие пьесы, в которых фортепианная партия является переложением оркестровой партитуры. Этим, главным образом, и объясняется специфика фортепианных партий в клавирах опер и концертов: некоторая перегрузка фактуры, множество корявых, неудобных, а подчас и вовсе неисполнимых мест.

Задачи концертного исполнения фортепианной партии в оперных ариях, сценах и инструментальных концертах во многом отличаются от аналогичных задач аккомпанемента в романсах и камерных инструментальных пьесах, где эта партия сочинялась специально для рояля. Естественно, что такой аккомпанемент создается с учетом особенностей инструмента и обладает более или менее приемлемыми пианистическими качествами: удобством фактуры, регистровой красочностью, свойственной именно роялю, ясными задачами педализации и т. д., что значительно облегчает задачу аккомпаниатора.

В отличие от этого, фортепианная партия клавира является произведением хотя и предназначенным для фортепиано, но по сути своей — переложением, то есть одним из вариантов воплощения на фортепиано музыки, первоначально написанной для оркестра.

Не подлежит сомнению, что подавляющее большинство композиторов считало фортепиано единственным инструментом, способным воспроизвести сущность оркестровой партитуры. Следовательно, если фортепианная партия в любом романсе или камерно-инструментальной пьесе является чисто фортепианным произведением (хотя и не сольным), то партия фортепиано в оперных клавирах и инструментальных концертах представляет собой не что иное, как приспособление красочного, масштабного, многоголосного звучания симфонического оркестра к возможностям одного инструмента — фортепиано.

Композиторы, создавшие превосходные оркестровые партитуры, в работе над клавиром зачастую не учитывали технических удобств пианиста, перенасыщая фортепианную фактуру значительными сложностями, затрудняющими естественное и непосредственное исполнение фортепианной партии клавира. Пианистам приходится упрощать эту фактуру, делая ее удобнее для исполнения и при этом сознательно жертвуя некоторыми элементами музыки. Естественно, что под понятием «упрощение» никак не должно подразумеваться обеднение фортепианной фактуры. Имеется в виду, конечно, рациональный способ изложения, способствующий большей ясности и удобству исполнения.

Известно также, что не всегда сами композиторы занимались переложениями своих оркестровых произведений для фортепиано — клавирами. Иногда эту работу частично или полностью они доверяли другим музыкантам. По всей вероятности, композиторы, создавая клавир, предназначали его скорее для разучивания партий с певцами и репетиционной работы дома и в театре, чем для концертного исполнения отрывков из оперы в сопровождении фортепиано.

В XVIII—XIX веках, несмотря на расцвет музыкального искусства, еще не было традиции концертного исполнения оперных произведений в сопровождении фортепиано. Инструментальные концерты также весьма редко исполнялись без участия оркестра. Аккомпаниатор обычно нужен был лишь для проведения домашних репетиций. Ныне же концертмейстерская работа над клавирами ведется и в оперных театрах, и в музыкальных учебных заведениях, и в кружках художественной самодеятельности. Естественно, что любой репетиционный процесс заканчивается

ответственным выступлением, выходом исполнителей на концертную эстраду. Вот здесь и возникают самые большие трудности на пути пианиста-аккомпаниатора.

Практика профессиональной деятельности подсказывает, что повседневная работа оперного концертмейстера, а также концертмейстера вокальных классов в музыкальных учебных заведениях вынуждает применять различные способы упрощения клавиров, приведения трудных мест к весьма примитивному изложению. Это иногда имеет смысл и приносит известную пользу на первых этапах разучивания произведения с певцом, особенно при многократном повторении изучаемого материала. Концертмейстеры часто применяют метод «выстукивания» вокальной партии правой рукой, а партию фортепиано, сведенную к основным гармоническим и ритмическим функциям, исполняют либо одной левой рукой, либо с частичной помощью правой. Действительно, зачем на ежедневных занятиях играть полностью всю насыщенную трудностями фактуру клавиров?

Пианисты поступают в таких случаях совершенно правильно: они рационально упрощают трудные места, одновременно вычлняя вокальную строчку и приучая певцов к правильным интонации и ритму. Заметим, что это не так просто, как может показаться на первый взгляд, и предполагает у концертмейстера наличие хорошо развитого гармонического слуха и комплексного музыкального мышления.

Итак, в классной работе концертмейстер может произвольно изменять и облегчать трудные места, чтобы не останавливать движения музыки, часто упрощая ее выше нормы дозволенного и не очень заботясь о полноценной звучности рояля. Исполняя же эти произведения в концертном зале, концертмейстер должен создать полноценную звучность аккомпанемента, стремясь по возможности к оркестровой масштабности рояля.

Исполнение фортепианной партии должно напоминать слушателям оркестр с его многоголосием и разнообразием тембров. Чтобы достичь этого, пианисту необходимо иметь удобную (или хотя бы практически исполнимую) фортепианную фактуру.

Однако, исполняя клавиры, мы часто сталкиваемся с фактурой, неудобной для рук пианиста, непривычной и несколько неуклюжей, не пианистичной. Действительно, какое здесь обилие многочисленных тремоло, неудобных аккордовых, терцовых, секстовых и других последовательностей! Но это еще не всё. Если некоторые важные компоненты музыки не вмещаются в клавиры, их обозначают мелким шрифтом («петитом») или на дополнительной строчке. Предполагается, что этот дополнительный текст вносится в клавиры лишь к сведению концертмейстера и практически неисполним. Авторы переложений как бы указывают исполнителю на то, какие еще оркестровые голоса будут явственно слышны и что он должен знать и учитывать заранее. И все же этот способ записи дает право концертмейстеру проявить творческую инициативу и включить, если возможно, материал «петита» в основную фактуру. В подобных случаях, как и вообще при исполнении клавиров, большое значение имеет красочность звучания, но уже не та красочность, которая присуща природному тембру рояля, а, если можно так выразиться, «иллюзорная» — исходящая из особенностей оркестрового звучания. Здесь иногда простая перемена аппликатуры аккорда и перераспределение рук создают совершенно иную звучность, вызывая представление о той или иной оркестровой краске, о том или ином инструменте симфонического оркестра.

Убедительным примером правильности оркестрового переложения может служить отрывок из вступления к «Шехеразаде» Римского-Корсакова:



Распределение материала между руками абсолютно соответствует оркестровке: флейты играют терцию, кларнеты — октаву и квинту, а первый фагот вступает в октаву с первой флейтой:

Если изложить этот отрывок в обычной пианистической манере (см. пример 1в), то неизбежно будут утеряны оркестровый колорит и характерность распределения звучности в этих аккордах.

В примере 1а расположение рук (левая над правой в тактах 1 и 3) создает не совсем обычное положение пальцев по отношению к клавиатуре, а также более жесткую фиксацию рук, что и приводит в результате к изменению тембра различных частей аккорда.

Примеры, аналогичные приведенному, можно найти во многих клавирах, где специфика оркестра в достаточной степени умело воплощалась в переложениях.

Заметим, кстати, что стремление «оркестровать» рояль наблюдается у целого ряда композиторов. Фортепианные сочинения Бетховена, Шумана, Скрябина, Прокофьева и многих других как бы раздвигают рамки возможностей инструмента, придавая ему «необычные» свойства. Исполнительская деятельность Ференца Листа, Антона Рубинштейна, Ферруччо Бузони, а также многих современных выдающихся пианистов может служить наглядным примером поразительных достижений в области красочности и масштабности звучания фортепиано.

Вспомним известную обработку Бузони — фортепианную транскрипцию скрипичной Чаконы И. С. Баха. В самом начале пьесы (в тактах 4 и 5), где применен способ перекрещивания рук, звучность басов явно выигрывает благодаря

перенесению их в правую руку. Заметим, что это объясняется отнюдь не необходимостью правильного голосоведения, а просто великолепным знанием природы рояля и многих «тайн» пианизма, позволяющим достигать необычных, красочных звучностей. По-видимому, изменение в звукоизвлечении (вспомним пример с «Шехеразадой») происходит как результат «траектории полета» правой руки через левую, а следовательно, изменения положения предплечья и почти вертикального направления пальца по отношению к клавиатуре.

Прием перекрещивания рук Бузони применяет и в других местах Чаконы и добивается каждый раз подобного же эффекта. Это только один из способов обогащения рояля «новыми» тембрами. Многие исполнители часто выходили за рамки подобных приемов и применяли иные способы, подчас даже изменяя подлинный авторский текст.

Характеризуя исполнительские и педагогические принципы замечательного пианиста и дирижера Ф. М. Блуменфельда, Л. А. Баренбойм отмечает: «В отдельных случаях Блуменфельд в колористических целях несколько изменял фортепианную фактуру»¹. Хотя стремление обогатить фортепианное произведение новыми красками представляется достаточно сложным, значительно труднее передать почти буквально конкретные оркестровые краски на рояле. Если в первом случае фантазия исполнителя свободна и он может импровизационно решать вопросы «оркестровки» оригинального пианистического произведения, то во втором — исполнителю клавира предписана определенная задача воплощения авторской партитуры на фортепиано.

Здесь изменяются коренным образом как масштабы звучания, так и способ прикосновения к клавиатуре (по сравнению с привычными пианистическими нормами). Приемы звукоизвлечения исходят из стремления воплотить на рояле характерные звучности различных групп оркестра, их тембральные различия и «удельный вес» в общем потоке звучащей фактуры. Педализация подчиняется этим же требованиям и часто «грешит» необычной новизной и отходом от академических канонов. Конечно, не умея внутренне слышать оркестр, не зная хотя бы основные особенности оркестровки исполняемого отрывка, концертмейстер не сможет достигнуть этих звучностей.

Из упомянутой выше статьи о педагогических принципах Блуменфельда мы узнаем, как этот замечательный разносторонний музыкант, один из крупнейших аккомпаниаторов, развивал в своих учениках правильное представление о способах

¹Баренбойм Л. Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства. Л., 1969, с. 120.

воплощения на рояле оркестровых звучностей. Показ оркестровых штрихов помогал активизировать слух и воображение ученика для того, чтобы «помочь реализовать на фортепиано характерную особенность или манеру исполнения на том или другом инструменте или хора. В поисках заданной оркестровой или хоровой звучности ученик находил разнообразные фортепианные краски»². Становится вполне ясным, что оркестровая звучность на рояле осуществляется, конечно, не буквально, а фигурально, то есть путем образного использования красочных возможностей фортепиано³.

Все эти задачи заставляют исполнителя относиться чрезвычайно внимательно к клавиру и проявлять творческую инициативу.

Достижения многих советских и зарубежных аккомпаниаторов в исполнении оркестровой музыки на фортепиано могут считаться творческими в прямом значении этого слова. Эти качества приближают подобного пианиста-концертмейстера к дирижеру, что вызывает необходимость обладания и такими качествами, как дирижерская воля, ритмическая и темповая устойчивость, умение «цементировать»

любые оперные и другие ансамбли, «вести» их, диктовать им свой исполнительский замысел. Как же выражены эти возможности в клави́ре?

К сожалению, творческие задачи исполнителя вступают часто в противоречие с техническими, и, что особенно характерно, вместо стремления к созданию пианистических удобств здесь наблюдается явная тенденция к усложнению, перенасыщению клави́ров всеми возможными полифоническими сплетениями, перенесенными сюда из партитуры.

Подтверждение этому находим в статье Д. Д. Благоев: «Исполнение клави́ров оркестровых произведений часто оказывается сопряженным с непосильными трудностями: аккомпаниатору в этих случаях как бы приходится делать еще одну, собственную транскрипцию фортепианного переложения, причем — что особенно важно — с учетом специфических требований к тембральности звучания, проявляя повышенное внимание к "фортепианной инструментровке"»⁴.

Вполне естественно желание аккомпаниатора изменить многие

²Баренбойм Л. Цит. изд., с. 118—119.

³Ф.М. Blumenfeld утверждал, что «внутри определенных границ красочные возможности фортепианного звука бесконечны и неисчислимы» (Баренбойм Л. Цит. изд., с. 116). Почти ту же мысль, но еще более приближенную к нашей теме, мы находим в книге С. Е. Фейнберга «Пианизм как искусство», где отмечается, что хотя «звучание фортепиано не может конкретно передать оркестровые краски», однако «при удачном расположении создается иллюзия оркестрового звучания» (разрядка моя.— Е. Ш.). И далее: «Фортепиано обладает преимущественной способностью переиначивать свое звучание в другие музыкальные образы, так как на рояле можно сохранить всю фактуру изложения, предназначенного для группы других инструментов» (М., 1965, с. 93, 99).

⁴Благоев Д. Неотъемлемо от развития музыканта-исполнителя.—Сов. музыка, 1973, № 10, с. 59.

неудобные места в клави́рах, приспособить их для своих рук и сделать доступными для исполнения. Все эти изменения фактуры клави́ров особенно необходимы теперь, когда в нашей стране существует огромная сеть университетов культуры, лекториев, проводятся тысячи тематических концертов, в которых в сопровождении фортепиано исполняются многие сцены, арии из опер и инструментальные концерты. Не случайно вопросы облегчения оперных клави́ров привлекают сейчас внимание многих видных представителей аккомпаниаторского искусства.

В небольшой, но содержательной книге Н. А. Крюкова, посвященной искусству аккомпанемента, уделяется значительное место специфике работы над клави́ром. Там, в частности, говорится: «Клави́р 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 клави́р за фортепианную пьесу. Честное отбивание клавиш добросовестно выученного клави́ра может не только не помочь певцу, а наоборот, сбить его с толку при встрече с оркестром...»⁵

Это подтверждается ежедневной практикой оперных концертмейстеров. Наиболее опытные из них, слушая часто оперу на оркестровых репетициях и спектаклях, находят и практически применяют иные способы переложений, с помощью которых певец услышит основные группы и инструменты оркестра, что поможет ему при исполнении оперы.

Несовершенства фортепианной партии клавиров отмечают многие пианисты-аккомпаниаторы, в том числе и руководители концертмейстерских классов. Автору этих строк и его коллегам приходится сталкиваться с этой проблемой постоянно и в личной практике и в занятиях со студентами. В теоретических работах, беседах и лекциях неизменно возникает эта животрепещущая тема, причем большинство высказываний сводится к тем принципам подхода к клавирным трудностям, о которых говорилось выше. В частности, Е. Б. Брюхачева, уделявшая много внимания аранжировке трудноисполнимых мест клавира оперы Чайковского «Евгений Онегин», вполне справедливо подчеркивала, что пианистичность изложения является принципиально необходимым качеством для всякого произведения, предназначенного к исполнению на фортепиано. А. А. Люблинский в своей брошюре «Теория и практика аккомпанемента» ([Л.], 1972) подтверждал необходимость критического подхода к клавильному изложению, считая упрощения в оркестровых клавирах не только допустимыми, но подчас и необходимыми.

Знаменательно, что вопросы облегчения клавиров стояли даже

~~~~~  
<sup>5</sup>Крючков Н. Искусство аккомпанемента как предмет обучения. Л., 1961, с. 45.

<sup>6</sup>См.: Брюхачева Е. Аранжировка трудноисполнимых мест клавира оперы «Евгений Онегин». — В кн.: О работе концертмейстера. М., 1974, с. 135.

~~~~~  
перед авторами опер. В опубликованной переписке П. И. Чайковского с Э. Ф. Направником (первым дирижером «Пиковой дамы») имеется предложение Направника композитору сделать еще одно, более легкое для исполнения переложение оперы для пения с фортепиано. «Совет Ваш,— отвечал на это Чайковский (25 августа 1890 года),— облегчить переложение „Пиковой дамы“ — я непременно приму к сведению и исполнению,— но изменения можно будет сделать только в третьем издании, так как второе уже печатается. Оно будет напечатано не в большом числе экземпляров, и, бог даст, не позднее зимы можно будет напечатать третье издание с переделками»⁷.

Задуманное облегчение переложения оперы для пения с фортепиано автором сделано не было. Третье издание клавира, о котором писал Чайковский, вышло без всяких изменений против второго издания. Исключение составила только транспонировка арии Германа «Что наша жизнь», согласно просьбе Направника и исполнителя этой партии Н. Н. Фигнера, в тональность В-dur.

Клавир «Пиковой дамы», как и других опер Чайковского, является примером очень густой и насыщенной фактуры. В подобных случаях значительные облегчения сделать невозможно, ибо возникает опасность лишить эту музыку свойственной ей сочности, насыщенности, глубины и полифоничности. Здесь требуется более внимательное отношение к задаче облегчения трудных мест; естественно напрашивается необходимость сочинения новых вариантов переложения, а затем их фиксации, записи на бумагу приемлемого варианта и выучивания данного отрывка.

Но существует наряду с этим и другой тип клавиров, как, например, клавиры опер Россини, Моцарта и им подобные, не столь насыщенные по фактуре. Прозрачный стиль оркестровки этих опер выразился, к сожалению, лишь в некоторой упрощенности фактуры переложений. Однако при воплощении оркестровой партитуры на фортепиано использование сольного фортепианного стиля данной эпохи не всегда бывает убедительным. Например, клавиры опер и инструментальных концертов Моцарта во многом лишились сочности и объемности оркестрового звучания и по своей пианистической фактуре приблизились к сольным произведениям клавесинной музыки. К тому же многие издания клавиров значительно отличаются друг от друга, что лишний раз подтверждает необходимость критического подхода к переложениям.

Возьмем для примера три популярных отрывка из оперы Дж. Россини «Севильский цирюльник». Проследим, как изложено вступление к каватине Фигаро в различных изданиях.

В тактах 1—4 мы видим, как по сравнению с изданием Бесселя (пример 2 а) изменена партия правой руки в издании Музгиза (пример 2 б). Партия левой руки несколько уплотнена

~~~~~  
7Чайковский П. Полн. собр. соч.: Литературные произведения и переписка, т. 156. М., 1977, с. 250.  
~~~~~

и явно лучше звучит благодаря более эффектному приему взятия октавы в басу в начале такта 1 и прибавлению ноты соль в остальных триолях:

2а Allegro vivace

26

В тактах 17 — 20 каватины это изменение фактуры направлено в сторону облегчения звучности и в левой руке прибавлен терцовый ход басов соль, ми, до в соответствии с партитурой на три такта раньше, чем у Бесселя:

В тактах 25 — 32 эта тенденция к облегчению уже менее заметна. В издании Музгиза учтена необходимость некоторого уплотнения фактуры и удержания правой руки в прежнем регистре для более естественного crescendo:

2б

2г



Однако непонятно, почему облегчение терцовой фразы в 5—6 тактах данного примера (правая рука) не коснулось первого и второго тактов⁸. В партитуре эти терцовые фразы в обоих случаях изложены абсолютно адекватно: терции разделены между двумя кларнетами. По-видимому, автор переложения облегчил вторую группу терций из-за того, что на второй шестнадцатой (в тактах 5 и 6 данного примера) в нижнем голосе нота до-диез вызывала бы аппликатурное неудобство. Но разве не логично было бы таким же приемом облегчить и первую группу терций?

Даже из этих небольших примеров становится ясно, что переложения партитуры для фортепиано весьма неточно воплощают все важные компоненты музыки и могут иметь значительные различия даже в печатных изданиях.

Следующий пример взят из первой арии Розины (постлюдия).

В миланском издании Ricordi ария изложена в тональности ми мажор, что соответствует подлиннику, ибо партия Розины была написана для меццо-сопрано. Известно, что вокальная строчка в этой арии изобилует многочисленными колоратурными украшениями, имеющими в различных изданиях различные варианты.

Не в меньшей степени это относится и к разбираемой нами постлудии. Она претерпела, как мы увидим из нотных примеров, весьма значительные изменения, ибо в каждом издании в какой-то мере изменялся принцип переложения, причем удивляет даже внешнее несходство фактуры одного клавирного изложения по сравнению с другим.

В издании Ricordi в правой руке сохранен и перенесен на фортепиано типичный оркестровый штрих, легко исполняемый скрипачами и почти недоступный пианистам. Если даже предположить, что пальцевая техника концертмейстера находится в отличном состоянии, этот прием все же останется трудновыполнимым хотя бы из-за того, что далеко не на всех роялях, а тем более на пианино, существует так называемая двойная репетиционная механика. Да и левая рука в этом издании изложена тоже неудобно, скачкообразно:

⁸Подобные алогизмы довольно часто встречаются в клавирах (например, в клавире оперы Верди «Риголетто» и др.).



В лондонском издании Sullivan сделана попытка облегчить фортепианное переложение этой арии, и поэтому «репетиционные» шестнадцатые превращены здесь в разбитые октавы, а партия левой руки рационально упрощена и стала значительно удобнее:



Однако фактура правой руки не создает необходимой легкости фортепианного звучания и тем самым не соответствует легкому штриху в оркестре.

В петербургском издании Бесселя чуть ли не впервые мы сталкиваемся с изменением тональности арии (фа мажор). По-видимому, уже наступили времена, когда партия Розины надолго и прочно перешла в «арсенал» колоратурных сопрано. Этот вариант является примером творческого подхода к трудностям клавира. В нем очень удачно и пианистично изложена партия правой руки, которая сохраняет мелодические основы подлинника.

Принцип партии левой руки с небольшими отклонениями повторяет вариант издания Sullivan.

В сборнике колоратурных арий из серии «Концертный репертуар вокалиста»⁹ мы находим полное и исчерпывающее изложение сразу двух видов постлюдии, где исполнителю предоставлено право выбора: основной вариант (пример 5 а) соответствует изданию Ricordi, второй вариант (пример 5б)— изданию Бесселя.

⁹Верди Дж. Ария Джильды из оперы «Риголетто»; Россини Дж. Каватина Розины из оперы «Севильский цирюльник». М., 1959.

5a

5b

This musical score shows two systems of piano accompaniment. The first system, labeled '5a', consists of a treble and bass staff. The treble staff features a complex, rapid sixteenth-note melody with many beamed notes. The bass staff has a simpler, more rhythmic accompaniment. The second system, labeled '5b', continues the same musical material. A dashed vertical line separates the two systems. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C).

Еще более интересно проследить за изменением двух отрывков из арии Базилио. Обратимся к началу арии. В партитуре эти такты изложены так:

6 Allegro

sotto voce

Archi

This musical score shows the beginning of an aria, starting at measure 6. The tempo is marked 'Allegro'. The score is for a vocal soloist and a string ensemble (Archi). The vocal part is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The string ensemble is represented by five staves: two for violins (treble clefs) and three for violas, cellos, and double basses (bass clefs). The key signature for the strings is one sharp (F#). The time signature is common time (C). The tempo is marked 'Allegro'. The vocal part is marked 'sotto voce' (softly). The string parts are also marked 'sotto voce'. The score shows measures 6 and 7. In measure 6, the vocal part has a melodic line, while the strings play a sustained harmonic. In measure 7, the vocal part continues its melody, and the strings provide a steady accompaniment.

Французское издание Launer довольно точно следует партитуре:

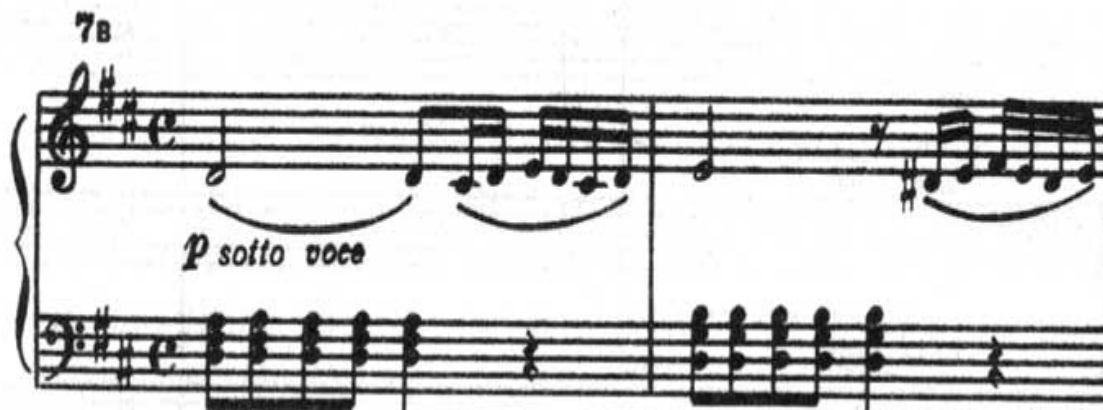


В английском издании Sullivan сделана попытка заполнить выдержанную половинную ноту в мелодии варьированием партии левой руки, а правую лишает естественного легато:



Если эта тенденция в какой-то мере оправдана стремлением к созданию ритмической пульсации, как бы помогающей развитию мелодической ноты (исполняемой правой рукой), то отсутствие легато в дальнейшем изложении мелодии наносит явный ущерб музыкальному и сценическому образу Базилио с характерной для него вкрадчивостью интонаций и движений.

Русское издание Юргенсона, аналогично итальянскому изданию Ricordi, подвергает первый аккорд в партии левой руки несколько иному дроблению (пример 7 в). Думается, что это переложение немногим удачнее предыдущего, тем более оно столь же мало соответствует подлиннику.



Но зато в немецком издании Peters наблюдается стремление вновь приблизиться к партитуре:



К тому же в этом издании мы впервые находим фамилию автора переложения («Klavierauszug von F. Brissler»).

В издании Музгиза (М., 1957) ария напечатана в принятой ныне тональности до мажор и содержит еще один вариант изложения партии левой руки:



Стремление авторов клавирных переложений к дроблению выдержанного в партитуре аккорда не оправдано двояко: пианисту, играющему на современном рояле, уже не требуется помощь левой руки, чтобы продлить мелодическую ноту в правой руке, а певца просто дезориентирует — ведь образ дона Базилио, подпрыгивающего на восьмых или маршеобразно вышагивающего четвертями, абсолютно не соответствует вкрадчивому тону наставлений этого хитреца, вползающего, словно змея, в душу Бартоло. А каково будет начинающему певцу, привыкшему на репетициях к подобному клавирному изложению вступительных тактов арии, когда он впервые встретится с оркестром? Он попросту не узнает музыки... и его растерянность будет вполне объяснимой.

Думается, что авторы переложений в данном случае допускали слишком большую вольность, искажая намерения композитора. Традиция «украшательства» в вокальных партиях никак не должна применяться к партии оркестра. Ведь не подверглись же дроблению аккорды, изложенные половинными, а затем и целыми нотами в тактах 81—87 арии Базилио (на словах: «Тот же, кто был цель гоненья, претерпев все униженья, погибает в общем мненье, пораженный клеветой»).

К сказанному следует добавить немаловажное обстоятельство: известный итальянский музыковед Альберто Дзедда осуществил в 1969 году новую редакцию клавира «Севильского цирюльника». Он тщательно сверил клавир с автографом партитуры, и его редакции придерживается сейчас большинство оперных театров мира.

Там, в частности, первые такты арии Базилио изложены аналогично изданию Peters (см. пример 7 г).

Автор этих строк настоятельно рекомендует придерживаться клавирной записи, адекватной партитуре.

Такты 20 — 24 изложены в партитуре (у струнных инструментов) так:

8 [Allegro]

al pontic.
pp stacc.
al pontic.
pp stacc.
pp
p
p

Издание Laupner в данном отрывке уже не так строго следует партитуре, как было в начале арии. Этот вариант свидетельствует о стремлении сделать фортепианную партию более удобной, пианистичной.

9a

al pontic.
pp stacc.

Разделение терций на составные звуки можно считать весьма закономерным приемом¹⁰, но в цитируемом издании партия левой руки настолько упрощена, что вторая и четвертая доли такта оказались просто выброшенными «за ненадобностью». Эта ничем не обоснованная боязнь трудной ритмической фигуры во многом обеднила партию фортепиано.

Придерживаясь той же последовательности, обратимся теперь к изданию Sullivan (см. пример 96)

¹⁰ Данный прием хорош только в быстром темпе. Поэтому для первых тактов нового движения (пока еще не наступило *accelerando*) этот прием кажется несколько упрощенным.



Здесь партия левой руки, хотя и в более упрощенном виде, все же соответствует партитуре, но зато партия правой «обогатилась» отнюдь не остроумным переложением: группы из четырех шестнадцатых изложены триолями. Как мы увидим далее, многие издания с завидным постоянством следуют этому примеру. Заметим, что характер, ритм и даже темп музыки при этом значительно меняются.

Издание Юргенсона возвращает правой руке подлинность ритмической фигуры, а левую руку упрощает:



Поневоле возникает вопрос, как же приблизить фортепианную партию к партитуре, сохраняя при этом удобство и непринужденность в исполнении. Однако повременим с ответом и обратимся к следующему из разбираемых изданий.

Издание Peters полностью копирует в данном отрывке издание Sullivan:



К сожалению, Музгиз в своем издании 1957 года придерживается варианта издательств Sullivan и Peters, перенесенного лишь в иную тональность (см. пример 9 д), и только в отдельном издании (серия «Концертный репертуар вокалиста»)¹¹ 1961 года Музгиз излагает эту фактуру в варианте, аналогичном партитуре.



Итак, мы разобрали несколько различных типов переложений с партитуры на фортепиано. Даже в такой прозрачной и незатейливой фактуре оказалось много трудностей, неудобств, и поэтому в различных изданиях мы наблюдали явную тенденцию к их упрощению. Однако упрощение не всегда соответствует облегчению, а тем более переложению. Можно иногда и усложнить фактуру, но сделать ее одновременно более пианистичной (см. примеры 37 а, 37 в).

Существует целый ряд практических вариантов исполнения последнего из разбираемых нами отрывков. Трудность партии правой руки можно попытаться преодолеть различными способами. Вот один из них:



Этот вариант очень удобен и, несмотря на «провалы» в верхнем голосе, создает в быстром темпе убедительную иллюзию легкого смычкового штриха. Этот прием следует сохранить и в секстовом эпизоде:



Возможен и такой вариант:



~~~~~  
 "Доницетти Г. Ария дон Себастьяна из оперы «Дон Себастьян»; Россини Дж. Ария дон Базилио из оперы «Севильский цирюльник». М., 1961.  
 ~~~~~

Он отличается от предыдущего тем, что мелодическая линия излагается без изменений, но при этом гармонически важную ноту удастся взять на протяжении четырех шестнадцатых всего лишь один раз. И все же первый вариант следует считать более удачным.

Начиная с такта 42 (*più mosso*) можно перейти на иной способ исполнения, наиболее приемлемый в случае недостаточно податливой репетиционной механики рояля.



Вначале этот вариант, аналогично приведенному в примере 9 а, воспринимается как несколько излишне упрощенный, примитивный, но при дальнейшем развитии он естественно переходит в такую фактуру:



и в дошедшем почти до Presto темпе явится чуть ли не единственным возможным вариантом исполнения.

Что же касается партии левой руки, то можно всячески рекомендовать приблизить ритмическую фигуру к партитуре и исполнять ее либо так, как она изложена в партитуре, либо (в крайнем случае) как в примере 9 д.

Если обратиться теперь к клавирам опер Верди, то легко заметить, что стиль изложения значительно обогатился и, таким образом, отразил как развитие техники оркестровки, так и возросшее искусство переложения. Но, естественно, возросли и трудности. Еще более возрастают они в операх Вагнера, Пуччини, Р. Штрауса и других.

Аналогичная картина наблюдается в операх русских композиторов. От прозрачной фактуры Глинки и Даргомыжского процесс усложнения проходит через оперы Римского-Корсакова и Бородина к операм Мусоргского, Чайковского и Рахманинова. Подобный же процесс усложнения наблюдается также в клавирах инструментальных концертов.

Как же нужно переделывать трудные места клавиров? Можно ли выработать какие-либо принципы переложений и в какой мере допускается свобода в обращении с текстом?

Приведенные выше примеры позволяют убедиться в том, что не существует единого принципа переложения клавира, что способ воплощения оркестровой партитуры на рояле может видоизменяться в зависимости от индивидуальности авторов переложения и степени их мастерства, что каждый клавир — это, по существу, условность, допускающая самые различные степени отступления от подлинника.

Само слово «клавир» является сокращением немецкого слова Klavierauszug, что означает фортепианное извлечение, переложение; следовательно, авторская партитура уже в самом процессе переложения подвергается определенным

изменениям и упрощениям. И все же фортепианная фактура клавира остается достаточно сложной.

«Таким образом, сама долголетняя практика работы оперных концертмейстеров привела к поискам наиболее удобных приемов исполнения оперных клавиров и накопила их. Ничего не меняя в содержании музыкального материала, они дают возможность максимально приблизить звучание к оркестровому, одновременно делая изложение фортепианной партии более пианистичным. Эти приемы представляют собой не только облегчение трудноисполнимых фрагментов; порою они дают возможность использовать дополнительный материал из партитуры, не внесенный в существующие издания клавира.

Не будучи нигде зафиксированы, существующие аранжировки в порядке передачи опыта переходят от одного пианиста к другому. Некоторые из них стали уже традиционными»¹².

Эти практические выводы и дают нам право дополнительно переделывать некоторые неудобные места в клавирах, критически переосмысливая фактуру для достижения наибольшего пианистического удобства и во многих случаях большего соответствия авторской партитуре.

Попытаемся теперь обобщить многочисленные возможные варианты переложений, сведя их к двум основным принципам:

- 1) небольшим изменениям в плане иного распределения фактуры между руками и
- 2) переложениям, значительно изменяющим фактуру клавира, то есть, по существу, дающим совершенно новое изложение трудных мест.

Нам представляется необходимым разобраться в каждом из этих принципов более подробно.

¹²Брюхачева Е. Аранжировка трудноисполнимых мест клавира оперы «Евгений Онегин». — В кн.: О работе концертмейстера, с. 135—136.



ГЛАВА 2

Различные виды клавирных трудностей и способы их преодоления. Небольшие изменения фактуры

Облегчения, при которых фортепианная партия клавира почти не изменяется (например, более удобное распределение рук), могут быть внесены в текст непосредственно исполнителем. В любом случае этот факт связан с наличием чисто аккомпаниаторской изобретательности и не обязательно должен фиксироваться на бумаге.

Известно, что профессия аккомпаниатора богата многими случайностями, обусловленными самыми различными причинами, начиная от условий гастрольно-концертной жизни, когда часто не удается найти время для репетиций и аккомпаниатор бывает вынужден играть на сцене с листа, к тому же на инструментах сомнительного качества с тугими или западающими клавишами, и кончая порванными нотами, с недостающими тактами музыкального текста. Эти специфические трудности постепенно приучают аккомпаниаторов быть очень мобильными, находчивыми в преодолении различных неожиданно возникающих на концертной эстраде ситуаций, включая также неудобства чисто пианистического порядка.

Многие опытные аккомпаниаторы умеют сравнительно легко преодолевать те формы клавирных трудностей, которые предполагают изобретательность в распределении фактурного материала между руками для достижения большего пианистического удобства.

Г. М. Коган в своей книге «О фортепианной фактуре» пишет: «...Известно большое количество случаев, когда ничтожное изменение авторского изложения (например, иное распределение рук), нисколько не нарушая стиля, в то же время существенно облегчает исполнение и улучшает звучание, делая последнее более соответствующим авторским целям. Многие подобные усовершенствования сделались уже заслуженно традиционными в пианистической практике и удостоились санкции выдающихся музыкантов, в том числе и самих авторов, включая даже таких мастеров фортепианного изложения, как Лист. Разумеется, усовершенствования, о которых идет речь, требуют от исполнителя большого художественного чутья и такта и — какими бы ничтожными ни казались они со стороны — подчас большой находчивости, изобретательности, могущей служить отличным мериллом уровня пианистического таланта и мастерства исполнителя»¹³.

¹³Коган Г. О фортепианной фактуре. М., 1961, с. 3.

В приведенной цитате говорится о фактуре оригинальных фортепианных произведений. Еще в большей степени эти принципы могут быть применимы к фактуре клавиров, поскольку они, как мы уже убедились, не являются чисто пианистическими произведениями. Поэтому облегчения, подразумевающие перераспределение фактурного материала между руками, не являются чисто механическим процессом. Это процесс творческий, не имеющий какого-либо определенного метода, а тем более «рецепта». Существует ряд методических указаний, способов подхода к различного рода трудностям, но применение их зависит от каждого конкретного случая.

Не преследуя цели научной систематизации, будем исходить из клавирных эпизодов, обладающих определенной степенью типичности, и разберем ряд характерных примеров.

Распределение рук

В клавирах весьма часто встречается такое изложение музыкального материала, когда гармоническая фактура распределяется между обеими руками примерно в равной пропорции, но к тому же в партию правой руки включается основная мелодическая линия. При этом правая рука приобретает излишнюю напряженность: ладонь растягивается, пальцы растопыриваются, теряется эластичность кисти, а отсутствие мышечной свободы, как известно, не дает возможности исполнить мелодию с необходимой выразительностью, связностью, глубиной и пластичностью.

В подобных случаях можно рекомендовать максимально разгрузить правую руку от гармонических нот, придать ей большую свободу и эластичность, что сразу же скажется на выразительности мелодии, и авторские намерения получат, таким образом, более убедительное воплощение. Например, вместо двух гармонических нот оставить в правой руке только одну (то есть нижнюю аккордовую ноту брать левой рукой).

Попробуйте применить этот способ в первом и пятом тактах вступления к «Меланхолической серенаде» Чайковского:



В середине пьесы, в интермедийных тактах вы уже не сможете обойтись без применения этого принципа.

Нам представляется, что именно о подобных случаях справедливо писал М. А. Смирнов, имея в виду такие изменения фактуры, при которых «художественный смысл оригинала доносится полностью, а процесс игры заметно упрощается, что дает пианисту возможность гораздо больше внимания уделить звучанию инструмента»¹⁴.

В дуэте из «Свадьбы Фигаро» Моцарта (издание Музгиза. М., 1956) следующие такты изложены не совсем удобно:



Если ноту *соль* изъять из группы шестнадцатых и перенести в правую руку, то образуется пауза, дающая левой руке аппликатурный вариант, значительно отличающийся от предыдущего и облегчающий исполнение:



¹⁴От составителя.— В кн.: О работе концертмейстера, с. 7.

«...Введение второй руки дает первой возможность „вдохнуть“, передышку, во время которой паузирующая рука успевает спокойнее перестроиться для следующей позиции. Иногда для этого достаточно одной — двух „передышек“ на весь пассаж, подчас даже совсем короткого „вздоха“ ...»¹⁵.

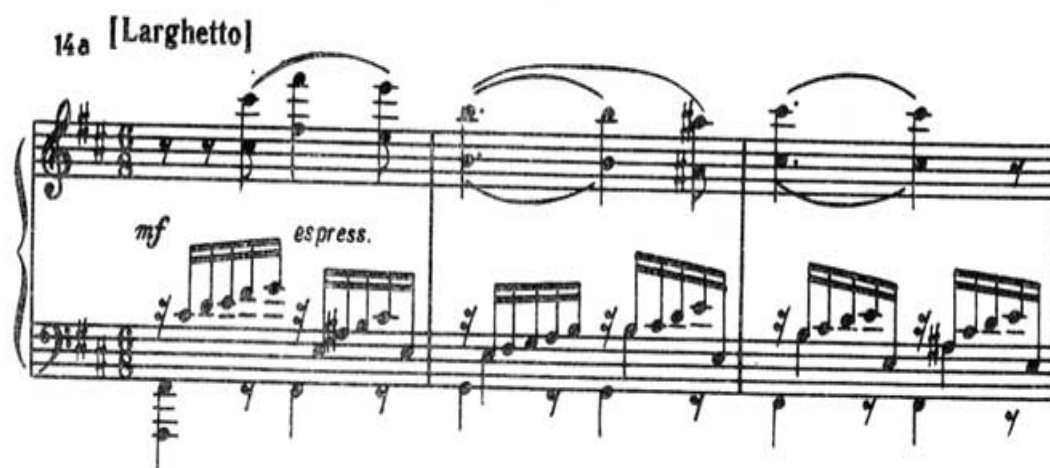
В изданиях Peters и Breitkopf (1976) в переложении Пауля Кленгеля этот эпизод упрощен:



Автор переложения сознательно отступает от партитуры в поисках большего пианистического удобства. Но и здесь во втором такте приведенного выше примера естественная, казалось бы, аппликатура требует пересмотра. Пожалуй, лучше так:

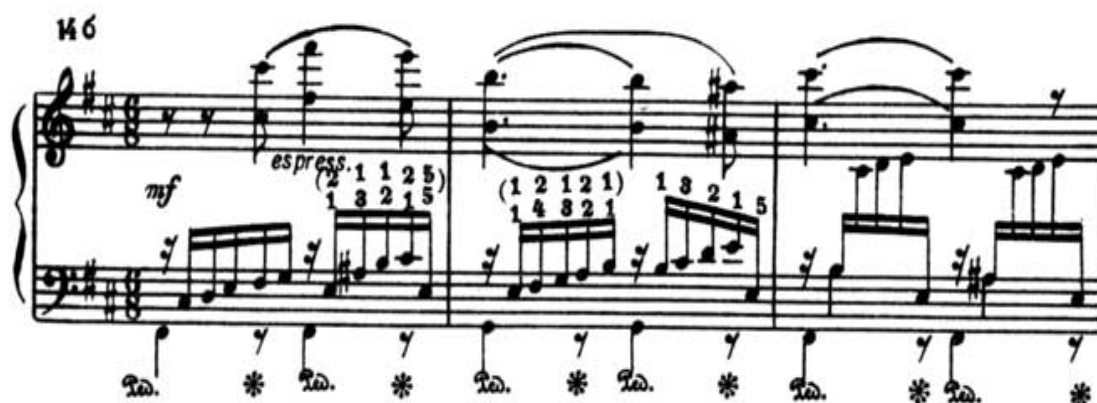


В арии Грязного из «Царской невесты» Римского-Корсакова есть не очень удобные для пианиста такты:



Здесь можно, слегка упростив начало первого такта и удерживая басовые ноты на педали, создать более естественное распределение рук:

15 Коган Г. О фортепианной фактуре, с. 10



Сокращение протяженности последней мелодической октавы (до-диез) компенсируется двумя до-диезами в вокальной партии Грязного.

Во второй половине арии Риголетто из II акта можно применить аналогичный способ, используя правую руку не только в мелодическом плане, но и как «помощника» для преодоления неудобных арпеджий:

15a [Andante mosso agitato] Meno mosso (♩ = 56)

156

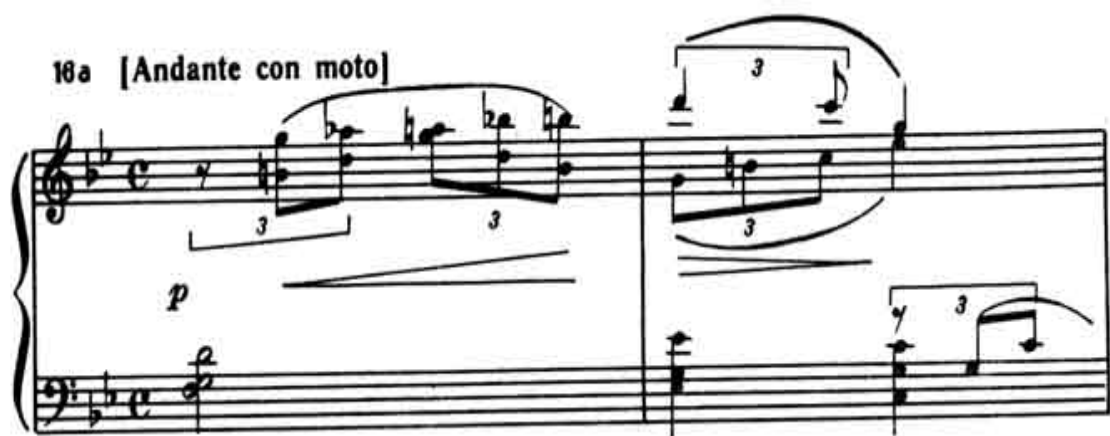
Расхождение голосов

При расхождении мелодических голосов, когда встречаются скачки на большие расстояния, можно рекомендовать менять фактуру таким образом, чтобы наиболее важная в мелодическом отношении нота стала удобной для исполнения.

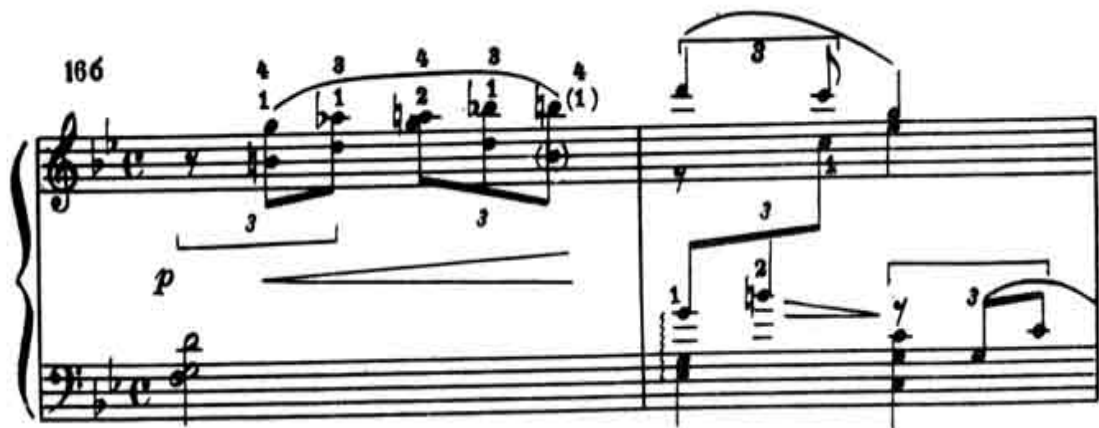
Вот несколько эпизодов из «Евгения Онегина».

Эпизод первый. Окончилось вступление к опере. Медленно открывается занавес. В музыке наконец возникла долгожданная тоника соль минора, которая до этого ни разу не прозвучала.

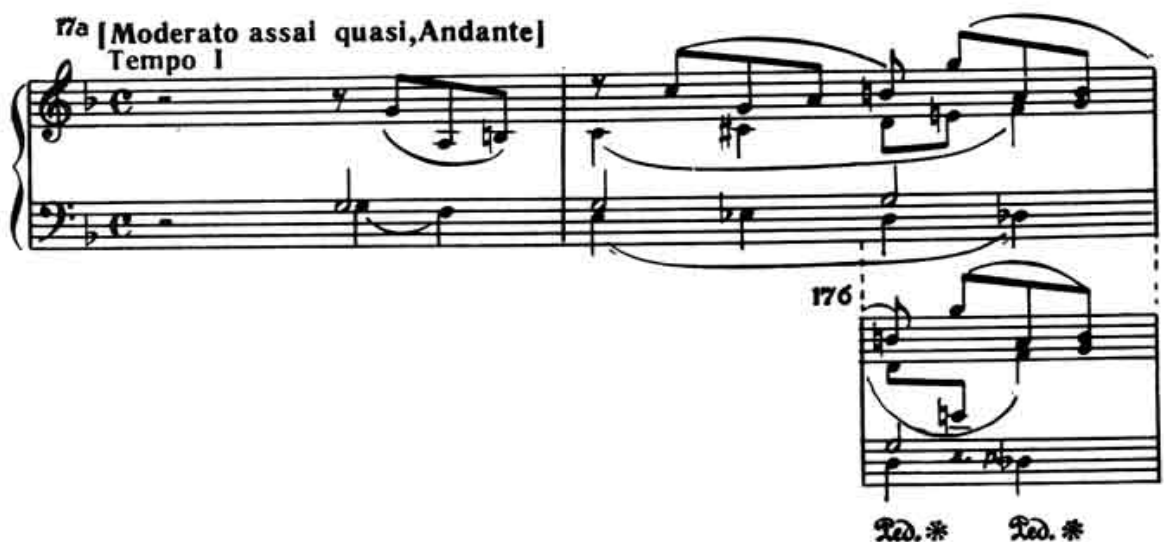
Какой удивительно уютный мир, полный лирики и безмятежного покоя, рисует здесь музыка Чайковского!.. И что же? В первых же тактах клавира мелодическая линия в партии правой руки сразу нарушается неожиданным скачком на дуодециму... Действительно, здесь обе расходящиеся мелодические линии поручены только одной руке:



Этот скачок нарушает плавность мелодического развития и вынуждает исполнителя сосредоточить свое внимание не на музыкальных задачах, а на чисто технических, то есть «проблеме» попадания на верхнее ре. В предлагаемом варианте (ценой потери лишь одной аккордовой ноты — удвоения тоники) связность мелодической линии восстанавливается, а скачок практически ликвидируется:



Эпизод второй. Связующая интерлюдия в сцене письма изложена в клавише, с точки зрения полифонии совершенно правильно. Концертмейстеру ясно, как движутся голоса, но играть это место не совсем удобно. Опять возникает в правой руке скачок (на сей раз на дециму). Можно небольшим поворотом левой руки захватить нижнюю ноту децимы и таким образом ликвидировать это техническое препятствие¹⁶:



Эпизод третий взят из заключительной сцены.

Здесь дециму нельзя разделить между двумя руками, ибо левая одновременно берет басовую ноту. Но все же скачок в правой нарушает мелодическую линию (ре-диез, ми-диез, фа-дубль-диез, соль-диез). Лучше в таком случае «ломать» дециму не вверх, а вниз, и логика мелодического развития будет воплощена более убедительно:



¹⁶Следует отметить, что многие концертмейстеры в процессе своей практической деятельности приходят к адекватным решениям изменений клавишной фактуры, логически вытекающих из рациональных пианистических приемов, присущих любому пианисту. Так, пример 16б, предложенный автором этой работы (см. 1-е изд. Л., 1972, с. 24), полностью совпадает с примером Е. Брюхачевой из упоминавшегося сборника «О работе концертмейстера», с. 146.

А вот пример из «Пиковой дамы»:

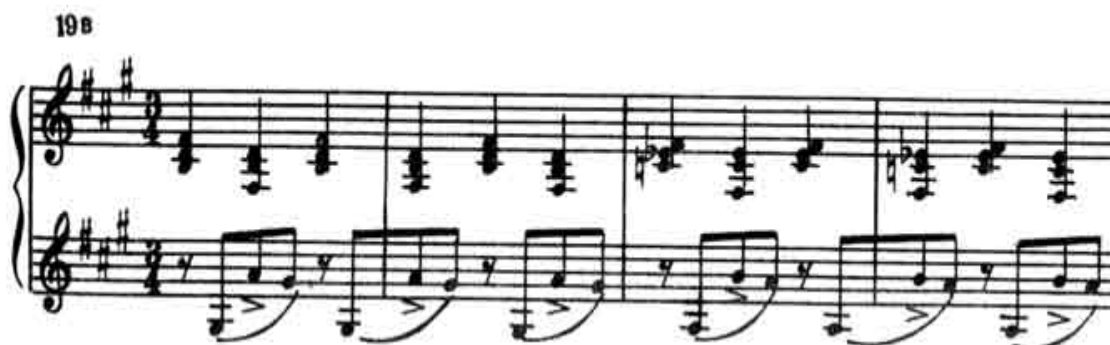


Здесь, в заключительных тактах ариозо Германа, мелодический и гармонический материал, распределенный поочередно между руками, создает (особенно в первых двух

тактах данного примера) значительные неудобства при «перекладывании» рук, мешая осуществлению предкульминационного crescendo. Это неудобство можно преодолеть, применив неожиданное по своей простоте решение:



или:

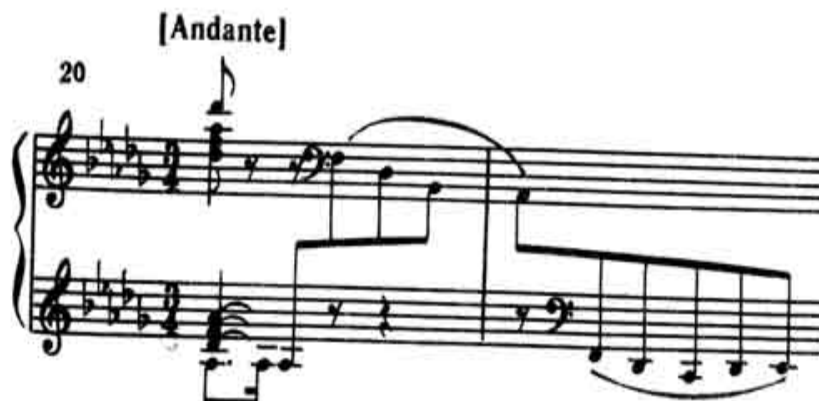


В примере 19в рекомендуется подкладывать левую руку под правую. При этом кисть правой руки необходимо поднять, а пальцы держать почти вертикально.

Нетрудно убедиться, что в этих вариантах сохранены все ноты без изменения, но иное их распределение привело к значительно большему удобству.

Чередование рук

В тех случаях, когда плавность мелодического хода нарушается неудобствами аппликатуры, необходимостью подмены пальцев на слабых долях такта и т. д., можно рекомендовать метод чередования рук, который позволяет более незаметно связать звенья данного мелодического построения. Например, во вступлении к «Меланхолической серенаде» Чайковского лучше прибегнуть к помощи правой руки, чем преодолевать аппликатурные неудобства в левой:



В сцене письма из «Евгения Онегина» предлагаются варианты, помогающие, во-первых, сыграть связующий мелодический ход более беспрепятственно и избежать

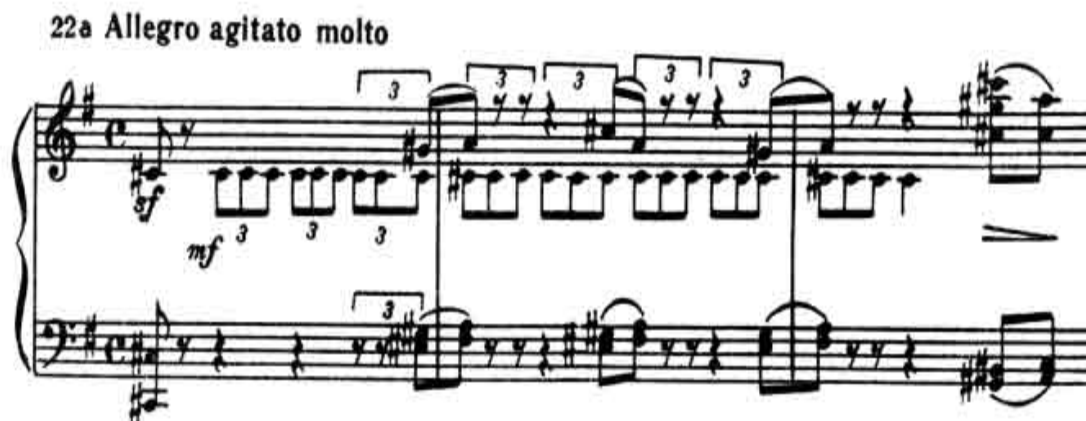
случайных акцентов при перемене пальцев в левой руке, а во-вторых, освободить правую руку для плавного переноса к последующей лирической теме - лейтмотиву образа Татьяны:



Повторяющиеся ноты

Репетиционная механика инструментов, к сожалению, редко бывает в хорошем состоянии, а тугая клавиатура многих современных роялей и пианино лишает пианиста возможности длительного тремолирования и свободного исполнения некоторых «токатных» моментов клавиров. Да и не только клавиров.

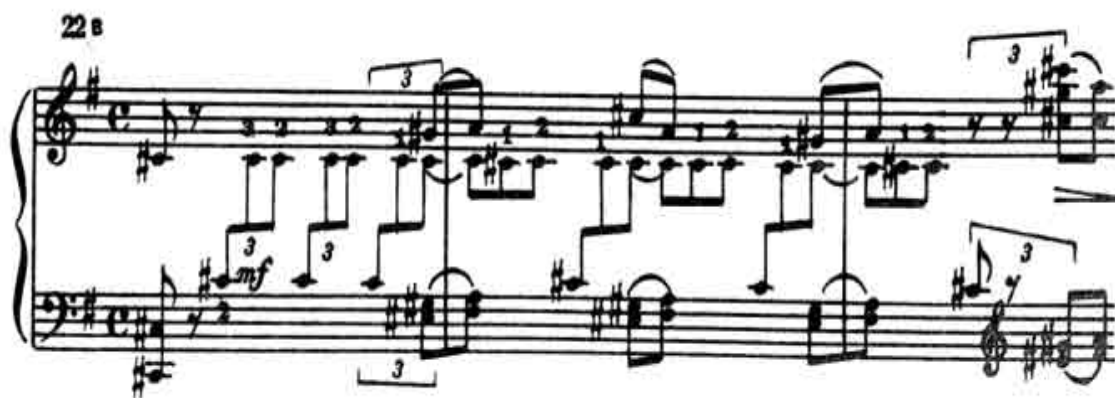
В известном романсе Листа «Лорелея» есть такты, изложенные в аккомпанементе следующим образом:



Это не совсем удобно для исполнения. И знаменательно, что сам Лист исправляет этот эпизод в своей авторской транскрипции «Лорелеи» для фортепиано. Там эти такты изложены значительно пианистичнее:



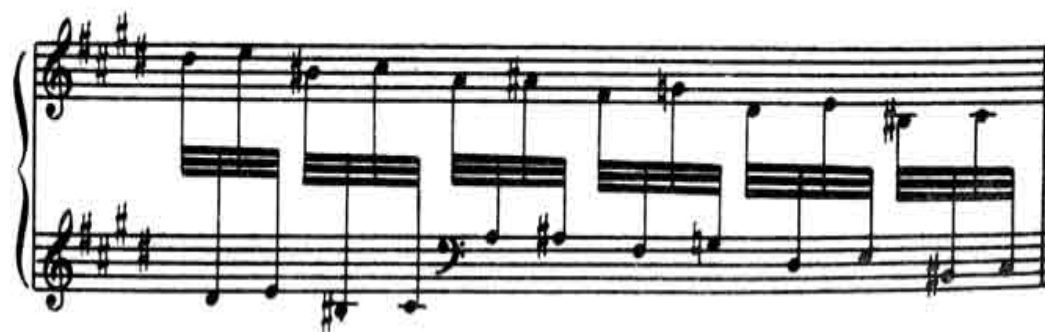
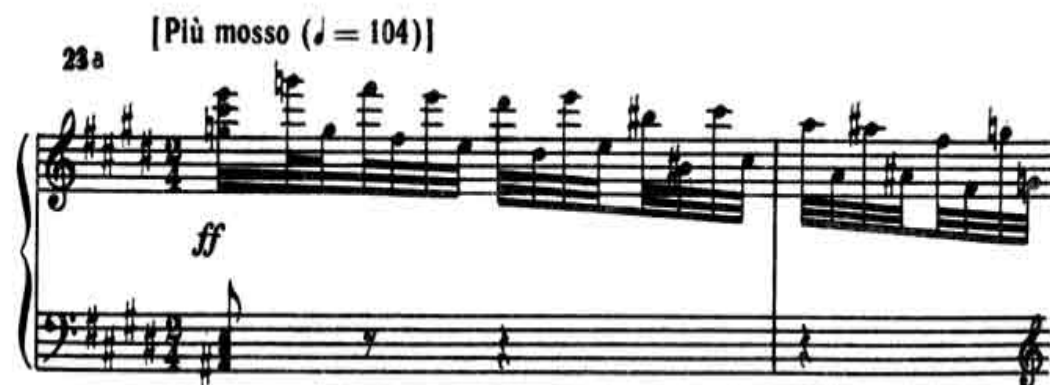
Спрашивается, можно ли в аккомпанементе применить этот сольный вариант, вернее принцип его изложения? Безусловно, можно и даже нужно. Это идет на пользу образу и характеру данного эпизода. Однако вполне возможно приблизить этот вариант к первоначальному регистру:



Таким образом, оказались «убитыми оба зайца»: фактура повторяющихся нот стала удобнее, пианистичнее, можно сказать, «гарантийнее» при встрече с тугой клавиатурой, а основная авторская фактура аккомпанеента сохранилась почти в неизменном виде.

Двойной штрих (ломанные октавы)

В заключительной сцене «Евгения Онегина» оркестровый двойной штрих изложен ломаными октавами, причем от верхней ноты к нижней. К тому же часть пассажа поручена только правой руке, что чрезвычайно неудобно для исполнения:



Подобный же штрих в Первом фортепианном концерте изложен Чайковским удобными ломаными октавами от нижней ноты к верхней и распределен между двумя руками:



Почему бы не применить подобный штрих в указанном месте клавира, то есть сделать такое переложение:



и избавить аккомпаниатора от неблагоприятной задачи воплощать неуклюжим, «не звучащим» приемом чрезвычайно динамичный и драматичный оркестровый эпизод¹⁷? Более сложные примеры двойного штриха будут рассмотрены нами позднее

Тремоло

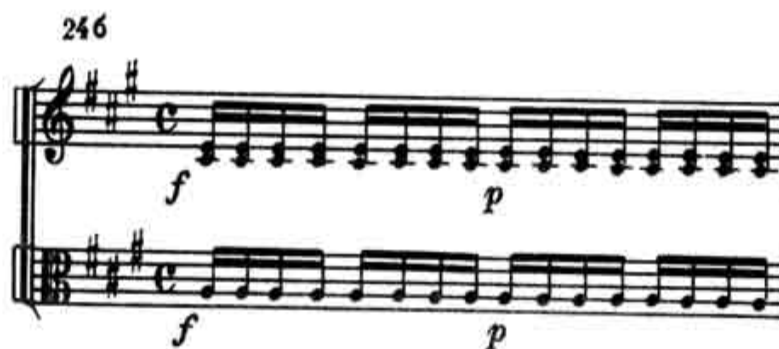
Интересные вопросы возникают перед аккомпаниаторами при исполнении тремоло. Необходимо прежде всего отличать сокращенную запись метрически ровных последовательностей от настоящего тремоляндо. Если сравнить

¹⁷В цитированной выше книге Г. М. Коган пишет: «Не пианисту даже трудно себе представить, насколько порой может выиграть удобство и блеск исполнения от удачного, изобретательного распределения рук. Многие прославленные виртуозные достижения Листа и Бузони основаны на применении этого приема» (с. 8).

с партитурой фактуру клавира Скрипичного концерта ля мажор Моцарта, например, в первых тактах вступления:



мы убедимся в том, что в партитуре гармоническое сопровождение вторых скрипок и альтов изложено ровными шестнадцатыми:



следовательно, сокращенная запись этих шестнадцатых отнюдь не подразумевает тремоло.

А вот пример записи тремоло в скрипичной «Поэме» Шоссона:



Нет сомнения в том, что тремоло это не ритмизировано и не требует при исполнении точного количества нот.

Такие «свободные» тремоло мы встречаем во многих клавирах инструментальных концертов (например, в виолончельном концерте Дворжака), в клавирах опер Пуччини и др.

Способ фортепианной записи тремоло имеет существенную особенность. Условность подобной записи состоит в чередовании частей аккорда, причем в большинстве случаев чередовании частей неравных, содержащих разное количество нот. Вот как записано тремоло в заключительных тактах сцены письма в клавире оперы «Евгений Онегин»:



Нетрудно убедиться, что подобная условность записи влечет за собой и соответствующую условность исполнения. Это очень отличает звучание фортепианного тремоло от оркестрового. Там оно происходит одновременно, целым аккордом, так что при каждой перемене гармонии мы слышим полностью звучность аккорда, слышим сразу все ноты, составляющие аккорд. На фортепиано же в момент взятия нового аккорда звучат не все его ноты, а лишь часть их.

Значительно правильнее будет в подобных случаях исполнять тремоло так:



то есть сначала взять аккорд полностью, а затем тремолировать его.

Некоторые быстро сменяющиеся аккорды можно совсем не тремолировать. Это придаст звучанию плотность и будет способствовать дальнейшему мелодическому развитию.



Интервальные последовательности

Часто в клавирах попадаются терцовые, октавные и аккордовые последовательности. Если их исполнение в быстром темпе является для концертмейстера препятствием, их необходимо упростить, чтобы осуществить нужный темп и сохранить характер мелодического построения. Снять излишества и придать исполнению легкость, непринужденность или блеск и динамичность — разве эта задача не является одной из самых важных? Однако решающее значение здесь имеют анатомическое строение рук исполнителя и особенности его пианизма. Это обстоятельство немаловажно и в более легких эпизодах, так что приходится исходить из некоего «среднего» эталона. Пианистам знакомы издания сольных произведений, в которых выписываются подстрочно различные варианты фактуры, предоставляющие возможность выбора наиболее оптимального из них для каждого данного исполнителя. По-видимому, в вариантах клавирной фактуры еще более целесообразно выписывать различные способы преодоления клавирных трудностей.

Терции. Рассмотрим пример из вступления к арии Ольги («Евгений Онегин»):



Здесь легкость пассажа продиктована характеристикой образа Ольги («Я беззаботна и шаловлива»). Вполне естественно, что эти быстрые ноты, изложенные терциями, не вызывают никаких затруднений у оркестрантов, ибо терции разделены между двумя группами скрипачей и исполняются легко и непринужденно. Для того же, чтобы подобный легкий штрих получился на рояле, нужно найти и применить ряд облегчений, выбрав из них наиболее подходящее для своих рук. Остановимся пока на двух вариантах:



В первом варианте намеренно изменен регистр аккорда левой руки для придания большей легкости и непосредственности. Во втором — регистр не изменен, хотя фактура все же несколько облегчена.

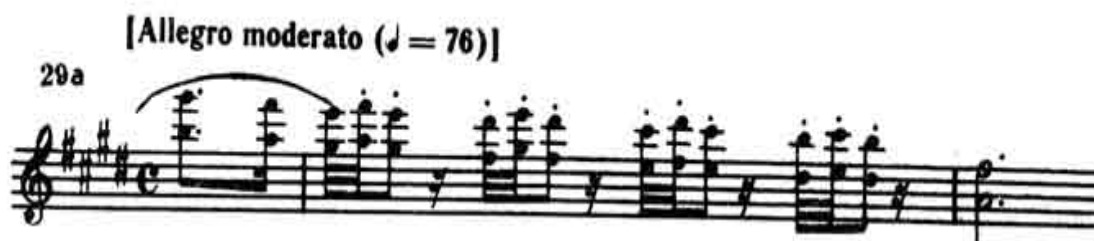
Необходимо отметить, что слух, как и зрение, хранит впечатление дольше, чем продолжается само действие, вызвавшее это впечатление. Поэтому вполне применим способ взятия первой и последней терций, а остальные при этом варианте дополняются воображением:



Аналогичный по построению терцовый пассаж из клавира «Риголетто» (пример 28 а) может быть облегчен при помощи такого же приема (пример 28 б):



Сексты. В арии Джильды из II акта оперы «Риголетто» в партии фортепиано выписаны все сексты в таких тактах, где добросовестное выигрывание каждой из них вступает в явное противоречие с колоратурной легкостью вокальной партии:



Необходимо придать правой руке пианиста такую же «колоратурную» легкость. Достичь этого можно следующим образом:



Если не вслушиваться специально, то даже острый слух не всегда различит отсутствие средней сексты и замену ее одной мелодической нотой¹⁸.

Октавы. Не столь уже сложно овладение приемами, облегчающими исполнение октавных эпизодов. В терциях и секстах принесение в жертву какой-либо ноты лишает интервал его гармонической сущности. Изъятие же какой-либо ноты из октавы почти не нарушает мелодического рисунка, а гармонических функций октава не несет. Приведем ряд примеров.

Сцена с няней из второй картины «Евгения Онегина»:



¹⁸Кстати, во многих более поздних изданиях это место изложено именно так.

Здесь заключены в скобки те ноты, которые могут быть пропущены без ущерба для музыки. Нам кажется, что связность мелодических построений только выиграет от этого приема, тем более что пианистам трудно соревноваться с оркестром в области легато.

Вступление к Пассакалии из Первого концерта для скрипки с оркестром Шостаковича:

31a [Andante (♩ = 72)]

31b

Приближение к возможному легато здесь также основано на принесении в жертву

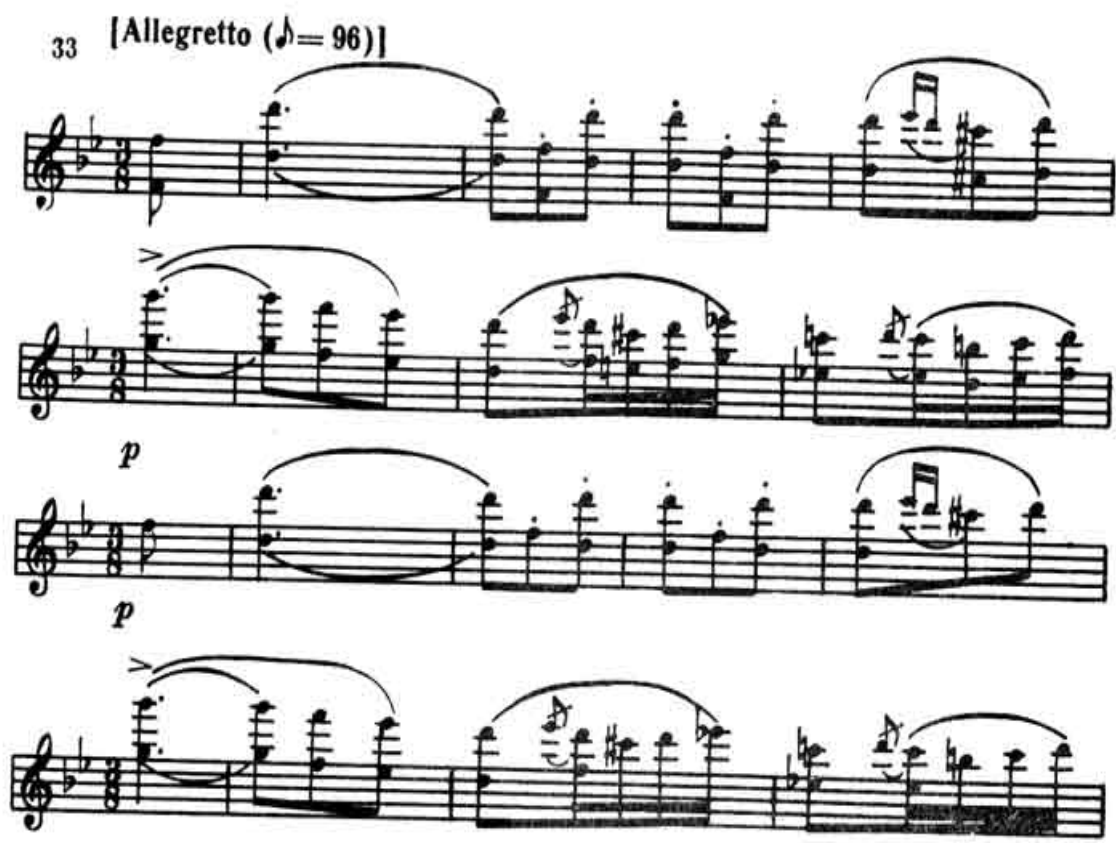
одной из нот октавы. Это особенно важно в последнем такте данного примера, где необходимо исполнить указанные автором лиги.

В заключительной сцене из «Евгения Онегина» есть трудный октавный ход (пример 32 а).



По-видимому, большинство пианистов не исполняют этот эпизод октавами. Целесообразно сохранить октаву только на первой восьмой (ми) в пятой четверти (пример 326). Этот совет может быть использован во всех аналогичных местах сцены.

Партия правой руки в Застольной из оперы Верди «Травиата» может служить примером облегчения как октавных скачков, так и секстовых последовательностей:



Аккорды. В заключение рассмотрим случаи облегчения аккордовых последовательностей. Если последовательность аккордов представляет собой секвенцию либо ряд однотипных аккордов и движется в одном направлении только по белым клавишам (или даже хроматически), исполнение этих эпизодов обычно удастся пианистам и не требует специальных облегчений. Но в разбросанных аккордах, в сменяющихся по структуре быстрых аккордовых последовательностях облегчения бывают необходимы. Здесь одним из основных видов облегчений является сокращение каждого второго аккорда, как это мы предлагаем в коде финала Первого концерта для скрипки Шостаковича¹⁹:



¹⁹Фактурные изменения в клавире Скрипичного концерта Шостаковича применялись в концертной практике автора этих строк с полного согласия и одобрения композитора.

или в следующем варианте вступления к сцене письма из «Евгения Онегина», где аккорд на последней шестнадцатой доле каждой четверти заменяется одной мелодической нотой, то есть вместо обычного клавирного изложения:



ИСПОЛНЯТЬ

так:



Не вызывает сомнения тот факт, что вступление к сцене письма выражает не что иное, как смятение чувств, душевный трепет юной, романтически настроенной девушки, а отнюдь не напряженно-моторную фортепианную пьесу в стиле токкаты.

В клавире этот эпизод изложен грузно. Предлагаемый вариант облегчает звучность, создает большую легкость фактуры, что, как нам кажется, идет на пользу музыкально-сценическому образу. В восьмом такте после Allegro moderate можно рационально упростить фактуру, применив иное распределение рук:



Это упрощение фактуры, вернее, более естественное, пианистически удобное воплощение клавирного текста применяется многими пианистами. В частности, оно зафиксировано в упоминавшейся ранее статье Брюхачевой.

Кроме рассмотренных выше клавирных трудностей, препятствием для пианистов является в некоторых случаях даже аппликатура, проставленная автором музыки. Так, например, своеобразие прокофьевской аппликатуры, примененное автором в указанном ниже примере из I части Первого концерта для скрипки с оркестром, на наш взгляд, несколько противоречит воздушной легкости и быстроте флейтового пассажа:



Нам кажется, что в данном случае лучше прибегнуть к испытанному уже приему распределения рук. В приводимом варианте незначительная помощь левой руки создает явные преимущества в выполнении поставленной задачи:



Рассмотрев, таким образом, примеры пианистических трудностей, можно прийти к выводу, что их преодоление вполне осуществимо при наличии исполнительской фантазии и быстрой ориентации в музыке. Подтверждение этих выводов, изложенное с позиций оперного концертмейстера, находим в работе К. Л. Виноградова: «При том, что концертмейстеру приходится одновременно играть, следить за партиями солистов, согласовывая свое исполнение с дирижерской палочкой, да временами еще и петь под собственный аккомпанемент,— конечно, важно быть максимально высвобожденным от забот, так сказать, клавиатурного порядка. Каждый концертмейстер непременно прибегает поэтому к переделкам изложения, упрощая себе техническую задачу в игре.

Фактурные облегчения имели и будут иметь место в практике любого пианиста. Необходимость в них у концертмейстера возникает систематически и постоянно, поэтому полезно выработать для себя некоторые навыки, чтобы различные облегчающие изменения возможно было применять экспромтом, автоматически»²⁰.

Итак, пианистическая изобретательность, умение быстро отличать наиболее важные компоненты фактуры от второстепенных, ясное представление «клавишного» воплощения этих изменений (которые далеко не всегда являются облегчениями) представляются нам одним из главных условий успешного освоения фактуры клавира.

²⁰Виноградов К. О работе оперного концертмейстера.— В кн.: О работе концертмейстера, с. 127.

ГЛАВА 3

Существенные изменения фактуры. Новые варианты переложений

До сих пор мы вносили в фактуру клавиров небольшие коррективы, сохраняя основной текст без существенных изменений. Однако есть ряд случаев, когда подобные способы уже недостаточны, когда образное содержание музыки вступает в такое противоречие с формой ее клавирного воплощения, что требуется перейти к новому виду переложений, то есть позволить себе в некоторых местах значительно изменять фактуру клавира, создавая, по существу, принципиально новое изложение.

Можно ли позволить такую степень «вольности» в обращении с клавиром, имеет ли исполнитель право на подобное новое прочтение партитуры? Да, по-видимому, имеет, если это новое переложение будет основано, с одной стороны, на возможном приближении к фактическому звучанию оркестра, а с другой стороны, направлено к максимальному пианистическому удобству.

Из рассказа академика Б. В. Асафьева о Блуменфельде можно ясно представить, как удивительно и вдохновенно пианист воплощал на рояле клавиров вагнеровских опер: «...Играл... он наизусть, видя внутренним взором партитуру,— и начиналось волшебство: он ежемгновенно импровизировал переложение, свою транскрипцию». Рассказывая об исполнении «Тристана и Изольды», Асафьев отмечает: «Кажется, Феликс Михайлович так и не записал „своего клавираусцуга“ этой оперы, а переложение его было прекрасным, сочетая в себе удобства пианистического порядка с композиторским ощущением динамики и формы»²¹.

Возможно, когда-нибудь и появятся подобные переложения клавиров, но наша сегодняшняя задача значительно скромнее и реальнее — ограничиться переложением отдельных трудноисполнимых эпизодов в тех произведениях или отрывках из них, которые наиболее популярны в современной концертной практике.

Перейдем к конкретным примерам.

В третьей картине «Евгения Онегина» (сцена в саду) после трепетных восклицаний Татьяны: «Шаги... все ближе... да, это он, это он!»— следуют такты неудобнейших терцовых пассажей, исполняющихся подчас весьма громко и коряво:



В оркестре эти такты исполняются легким двойным штрихом деревянных духовых, а затем струнных инструментов:



Следует отметить, что в данном эпизоде двойной штрих оркестровых инструментов создает впечатление весьма быстрого движения, ибо здесь он изложен тридцатьвторыми, в клавире же двойной штрих отсутствует и тридцатьвторые превращены в шестнадцатые (пример 36 а). Шестнадцатые в требуемом темпе звучат слишком размеренно, напоминая скорее терцовый этюд, нежели легкий оркестровый штрих, соответствующий музыкальной характеристике Татьяны.

Это обстоятельство часто «провоцирует» пианистов на ускорение темпа, что приводит к нарушению авторских указаний, касающихся и темпа и штриха.

Думается, что более правильным будет перенести этот двойной штрих на фортепиано, как это изложено в рекомендуемом нами примере.

Проставленные в квадратных скобках динамические оттенки более соответствуют реальной звучности группы деревянных духовых:



Интересно сопоставить клавирное изложение эпизода Allegro pop troppo в начале сцены письма с предлагаемым вариантом из сборника «О работе концертмейстера». Дело в том, что партия арфы, указанная только на дополнительной строчке, по своей инструментальной специфике не может быть исполнена на рояле:

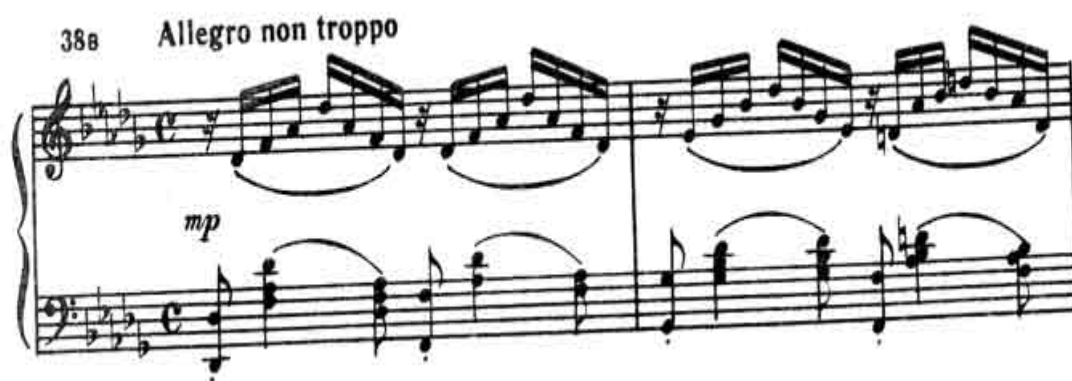


Возникает естественный вопрос, что же важнее: синкопированные аккорды струнных или арпеджии, исполняемые арфой? Е. Брюхачева считает важнее партию арфы и приводит следующие доводы: «...представляется вполне закономерным ставшее традиционным исполнение партии арфы, заменяющее аккорды правой руки. Необходимая при этом транскрипция партии арфы представляет, по существу, очень незначительное изменение ее фактуры, но зато внесение ее в клавир придает всему эпизоду тот характер взволнованности, полетности, который мы слышим в оркестровом звучании»²²:



²²Цит. статья, с. 144.

Однако концертмейстеры-практики и педагоги концертмейстерских классов трактуют этот эпизод по-разному: одни считают «арфный» способ изложения действительно более полетным и взволнованным, другие считают, по-видимому, что предпочтение, отданное в клавире синкопированным аккордам, оправдано, ибо синкопы лучше выражают состояние взволнованности. Нам кажется, что предлагаемый ниже принцип совмещения обоих компонентов музыки может примирить противоположные точки зрения и приблизить фактуру клавир «Евгения Онегина» к партитуре:



Вернемся снова к клавиру «Риголетто». В сцене Риголетто и Джильды есть маленькая оркестровая интерлюдия, выражающая смятение чувств и раскрывающая музыкальными средствами глубокий драматизм сюжетной ситуации:

39a Più mosso

p

This musical score is for piano, measures 39a to 40b. It is marked 'Più mosso' and 'p' (piano). The music is in 3/4 time and features a melodic line in the right hand with eighth-note patterns and a supporting bass line in the left hand with chords and eighth notes. The tempo is slower than the previous section.

Здесь мы наблюдаем способ записи, механически переносящий в фортепианную фактуру совершенно не свойственный ей оркестровый штрих, который не может звучать на рояле столь же естественно и насыщенно, как в оркестре. К тому же пианист

должен сохранять в партии левой руки гармоническую основу, и наибольшие технические трудности падают, таким образом, на долю правой руки. Это обстоятельство вынуждает нас изменить фактуру, придав ей пианистический характер и тем самым более образно донести до слушателя замысел композитора:

396 *Più mosso*

The image displays three systems of musical notation for a piano piece, numbered 396 and marked *Più mosso*. Each system consists of a right-hand staff and a left-hand staff. The right-hand staves feature intricate melodic lines with various fingerings indicated by numbers 1 through 5. The left-hand staves provide a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The first system includes a dynamic marking *p* (piano) and a slur over the first two measures. The second and third systems also show complex fingerings and slurs. The notation is in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The left-hand staves are marked with a double bar line and a star symbol (*).

или так:

398 *Più mosso*

p

ad. *

ad. *

ad. *

Начало арии Риголетто (из II акта оперы) в наше время исполняется в весьма энергичном темпе. К тому же, как известно, все оркестровые темпы при исполнении на рояле несколько ускоряются. Это создает серьезные препятствия и утомляет руки пианиста. Даже в том случае, если его руки выдерживают подобное напряжение, остается досадное ощущение какой-то тяжести, тембрального однообразия, излишней плотности звучания, что, в свою очередь, приводит певца к форсированию звука.



Можно предложить способ исполнения, при котором фортепианная фактура становится значительно легче и не будет препятствовать достижению желаемого темпа (такты 2 и 3):



В переложениях необходимо учитывать не только удобства пианиста, но также и музыкальную память певца, который из урока в урок, из концерта в концерт привыкает к фортепианному воплощению оперы. Концертмейстер «должен обращать внимание певца на те стороны звучания оркестра, которые в будущем, на сцене, на репетициях и спектаклях, тот реально услышит в оркестре и которые смогут стать для певца ясным ориентиром при исполнении роли»²³.

Попутно хотелось бы отметить еще одну особенность клавишной записи — механическое перенесение штриховых обозначений из партитуры в клавиш. Пианисты зачастую не учитывают, что в клавиш переносятся штриховые указания, необходимые исполнителям на оркестровых инструментах и обозначающие перемену смычка, взятие дыхания и т. п.

Подобные указания носят технологический характер, и не следует их распространять на принципы музыкальной фразировки. Например, главная тема первой части Третьего концерта для фортепиано с оркестром Рахманинова излагается сначала солистом, а затем звучит у альтов и I валторны. Сравнивая оба проведения темы, мы видим следующее: в тактах 3 и 4 одна лига охватывает полтора такта мелодии, а в аналогичном месте в партии оркестра (т. 29—30) та же фраза членится трижды. Далее, в тактах 12—13, в партии солиста одна лига распространяется на два такта. На ту же музыкальную фразу в оркестре (т. 38—39) приходится три лиги.

Казалось бы, что может быть проще и естественнее, чем повторить мелодию вслед за солистом с той же фразировкой? Однако способ записи заставляет пианиста, исполняющего на втором рояле партию оркестра, мельчить мелодию, лишая ее типичной для Рахманинова протяженности. По-видимому, не все оркестровые штрихи помогают более ясному воплощению оркестровой специфики на рояле. В некоторых случаях буквальное

²³Крючков Н. Цит. изд., с. 46.

следование инструментальным штрихам уводит нас от сущности мелодических построений.

Весьма распространенной ошибкой, характерной для большинства клавиристов, является несоответствие между динамическими оттенками, проставленными в партитуре (учитывающими реальную звучность различных оркестровых групп и инструментов), и механическим перенесением этих оттенков в клавиш. Пианист исполняет динамические указания буквально и не может знать, насколько они соответствуют оркестровому замыслу композитора. *Forte* трубы и *forte* альтиков — это понятия совершенно различные; столь же различны *piano*, исполняемые на тромбоне или виолончели, гобое или флейте (в нижнем регистре).

Вот что писал в связи с этим Г. Н. Рождественский в статье «О судьбе балета С. Прокофьева „Ромео и Джульетта“», приводя вначале цитату из воспоминаний Л. М. Лавровского: «„Третий акт балета. Ромео только что покинул спальню Джульетты. Потрясенная Джульетта остановилась у балкона, всматриваясь в удаляющуюся фигуру Ромео. Распахиваются двери, и под звуки музыки бала в спальню входят отец, мать и жених Джульетты Парис. Вспоминаю общее недоумение актеров: они были уверены, что для входа родителей и жениха будет использована блестящая браваурная музыка в мощной оркестровке. И вдруг они слышат фрагмент музыки из бала, исполненный приглушенно, как бы вполголоса“.

Актеры были уверены, что в оркестре прозвучит „блестящая браваурная музыка в мощной оркестровке“. Почему? Да потому, что они слышали ее в фортепианном изложении в динамике *forte* на многочисленных постановочных репетициях. Но, как говорится, *forte* — *forte* рознь! Действительно, в клавише (цифра 297) написано *forte*, но пианист, следуя авторской динамике, не знает, да и не обязан знать, что это *forte* будет достигнуто в оркестре солирующим квинтетом (пять человек) в сопровождении деликатнейшей педали двух флейт в низком регистре и бас-кларнета (три человека). Для пианиста это *forte* (обозначенное здесь.— Е. Ш.) ничем не отличается от *forte* в аналогичном эпизоде первого акта (цифра 60), а в оркестре разница между этими *forte* огромна: в третьем акте, как я уже говорил, солирующий квинтет с „подкраской“ духовых, а в первом акте полнокровное *tutti* всего оркестра (110 человек), включая сверкающий удар тарелок! Отсюда и „общее недоумение актеров“...»²⁴

Часто в клавишах отсутствуют или бывают выписаны мелкими нотами чрезвычайно важные мелодические моменты, которые попросту не вместились в переложение партитуры. И все же нужно приложить максимум старания и «вернуть» их в звучащую фактуру.

В сцене с няней из «Евгения Онегина» слова Татьяны «Ах,

²⁴Сов. музыка, 1973, № 12, с.

няня, сделай одолжение» сопровождаются синкопированным аккомпанементом, исполняемым в оркестре струнными инструментами. Дальнейшее развитие мелодии на словах: «не думай... право... подозренье...» — переходит от Татьяны к сольным инструментам оркестра — к флейте и гобою, а партия Татьяны превращается в ряд отдельных реплик. Не нужно быть дирижером, чтобы понять, что присутствие мелодии в этом месте необходимо. В клавише же этот важный мелодический элемент изложен мелкими нотами и практически неисполним.

Постараемся совместить в партии правой руки оба компонента музыки — мелодию и синкопированный аккомпанемент:

41
[Allegro moderato]

p

poco cresc.

dim.

Получился, по существу, новый вариант, который вмещает одновременно мелодию в ее естественном развитии и ритмическую фигуру, определяющую напряженный, трепетный характер музыки.

Еще один пример. В конце финала Скрипичного концерта Чайковского небольшое оркестровое tutti расположено в удачнейшем месте, с точки зрения формы произведения: к этому моменту наступает динамическая кульминация всей третьей части, в оркестровом tutti сталкиваются и борются две темы. Этот эпизод подводит к самой коде концерта, а к тому же дает солисту необходимые секунды отдыха для последнего взлета финальных пассажей. Но, к сожалению, эти важные такты в большинстве случаев пропускаются аккомпаниаторами из-за неудобства изложения.

В клавире на двух основных строчках изложены элементы первой темы, а также пассажи струнных, почти неслышимые в общем звучании оркестра. На третьей

(дополнительной) строчке или просто мелкими нотами изложена самая слышимая часть музыки — элементы второй темы, звучащие в духовой группе оркестра, причем в верхнем, наиболее ярком регистре:

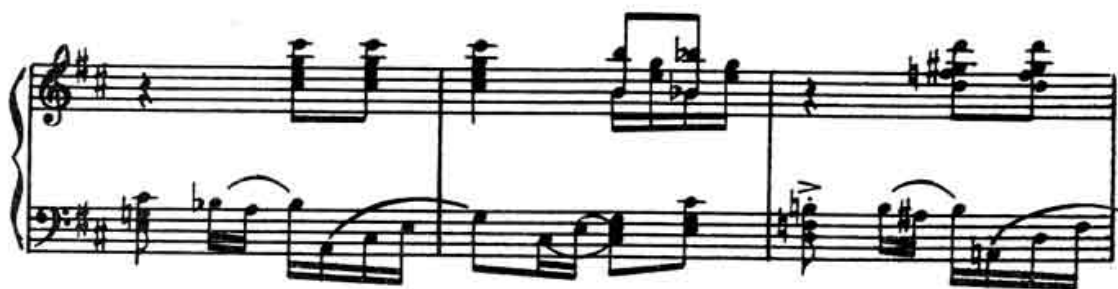
42a [Allegro vivacissimo (♩ = 152)]

p
poco a poco cresc.

Разве не правомерна попытка объединить эти элементы и найти для них более пианистическую форму воплощения? И хотя предлагаемый ниже вариант написан автором этих строк в форме свободной фортепианной транскрипции, он все же более, чем клавирное изложение, соответствует оркестровой звучности:

426

p poco a poco cresc.





Коснемся еще одного способа клавишной записи. Оркестровое вступление ко второй части Скрипичного концерта Брамса изложено в клавире несколько необычно — на трех строчках, причем верхняя воплощает солирующий гобой, а обе нижние строчки — весьма густую фактуру аккомпанемента. Сопоставление двух видов записи (примеры 43 а и 43 б) может дать наглядное представление о методах преодоления подобных трудностей:



По этому же принципу могут быть переложены и последующие такты данного эпизода.

Можно привести целый ряд примеров различных изменений в фактуре клавиров, где вполне возможны и правомерны некоторые отклонения от текста. Опыт, изобретательность пианиста-аккомпаниатора и владение им элементами импровизации

позволяют приблизить звучность фортепиано к реальной звучности оркестра, его многоголосию и красочности.

Многие аккомпаниаторы допускают подобные изменения и в повторяющихся триольных фигурах скрипичной «Поэмы» Шоссона и в тремолирующих «наплывах» галлюцинаций Бориса (в монологе и сцене смерти из оперы «Борис Годунов» Мусоргского), где в обоих случаях партия левой руки может быть упрощена без ущерба для общей звучности. Часто аккомпаниаторы позволяют себе добавлять и расцвечивать пианистически оправданными октавами и аккордами упоительную мелодию струнных в конце арии Алеко из одноименной оперы Рахманинова, включать в фактуру рояля партию Самсона в репризе знаменитой арии Далилы («Открылась душа...») из оперы Сен-Санса «Самсон и Далила» и т. д. и т. п.

Перед пианистом, исполняющим клавиры, возникают трудности не только фактурного порядка, и его задача не сводится только к преодолению пианистически неудобных мест, но если речь идет о художественном исполнении оперных сцен или арий на концертной эстраде, то не менее важными становятся вопросы звукоизвлечения (в плане приближения к тембрам оркестровых инструментов). Здесь сложнее дифференцировать и обобщать, ибо трудности эти зависят не только от степени правильности воплощения партитуры в клавире, но и в большой степени от музыкальной одаренности исполнителя, от его «дирижерских» качеств, от его умения услышать, представить и воплотить на рояле различную тембровую окраску.

И все же попытаемся дать ряд советов, могущих хотя бы навести на мысль о том или ином пианистическом приеме.

Наиболее сложным можно считать воплощение на фортепиано специфики звучности струнных смычковых инструментов. Различие в способе звукоизвлечения служит основным препятствием этому. Раньше всего нужно попытаться по возможности смягчить атаку звука, что весьма труднодостижимо на инструменте с молоточковой механикой. И все же образное представление легкости, связности мелодических и аккордовых построений струнной группы, их мелодической протяженности и даже свойственной струнным вибрации может подсказать пианисту необходимость выработки известной «рессорности» кисти. 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. Применение педали должно быть строго ограничено. Большое значение для достижения данного колорита имеет активизация внутреннего слуха, ясное слуховое представление необходимой звучности.

Исполняя на рояле эпизоды, предназначенные в оркестре для медных духовых инструментов, полезно учитывать особенности каждой группы. Известно, что валторны звучат значительно мягче труб, а тромбоны охватывают весьма широкий диапазон динамических возможностей. Можно рекомендовать исполнение трубных сигналов, прорезающих звучность целого оркестра, жесткими, направленными вертикально к клавиатуре сдвоенными пальцами (например, 3-м и 4-м), но рукой более свободной и мягкой. Специфическая звучность валторн имитируется на рояле несколько иначе: пальцы погружаются в клавиатуру плотно и мягко, звук берется всем весом руки (от плеча), кисть эластична, но не расслаблена. Левая педаль удерживается в течение всего «валторнового» эпизода при одновременном использовании густой правой педали. Это создаст иллюзию сурдинной звучности валторн.

Часто приходится из клавирного аккорда «добывать» сразу два-три тембра: это достигается определенным зафиксированным расположением пальцев на разных уровнях.

Однако эти советы нельзя воспринимать буквально: далеко не всегда удачный прием становится универсальным. Часто тембровая окраска той или иной оркестровой группы в своем воплощении на рояле зависит от регистра клавиатуры, от того места, где данная группа или сольный инструмент оркестра изложены в клавире. Не исключено, что прием, пригодный, скажем, для малой октавы, окажется не столь эффективным в другой октаве (здесь, однако, в каждом конкретном случае следует учитывать природный тембр рояля и степень изношенности инструмента).

Итак, образное представление оркестровой звучности, тембровых особенностей, динамики различных групп и инструментов и умение найти способы заставить рояль звучать «оркестрово», приблизить фактуру клавира к собственным пианистическим возможностям — вот комплекс задач, стоящих перед исполнителями оркестровых переложений.

В рамках небольшой работы невозможно охватить бесконечное количество проблем, возникающих перед исполнителем клавира (здесь и вопрос о фортепианных вступлениях и заключениях в отдельном издании оперных арий, и об уточнении динамических оттенков, обычно механически переносимых из партитуры в клавир, и о многом другом), а также охватить бесконечное разнообразие клавирных трудностей и снабдить их примерами облегчений. Необходимость подобных изменений фактуры очевидна, тем более что многие мастера аккомпанемента постоянно применяют в своей практике различные виды облегчений клавиров. Будучи же зафиксированными, эти переложения значительно скорее смогут стать достоянием многих аккомпаниаторов²⁵.

Автор ни в коем случае не претендует на оптимальность предлагаемых им решений в приводимых здесь переложениях, рассматривая свою работу как опыт методики, направляющий мысль исполнителя на преодоление встречающихся неудобств, и будет считать свою задачу выполненной, если примеры переложений и принципы, лежащие в их основе, принесут пользу молодым пианистам-аккомпаниаторам в их практической деятельности.

²⁵ Именно эту задачу ставил перед собой автор этих строк, подготовив к печати пять выпусков серии «Певец и аккомпаниатор», вышедших в Ленинградском отделении издательства «Музыка».



Малый зал Ленинградской филармонии. Премьера "Сюиты" Д.Шостаковича. 23.12.1974
Е.Нестеренко и Е.Шендерович. Творческий вечер в ЦДРИ (Москва) 1978