О преодолении пианистических трудностей в клавирах

(Советы мастера- Е.Шендерович)

В практике пианистов- аккомпаниаторов постоянно встречаются оперные арии, сцены из опер и другие пьесы, в которых фортепианная партия является переложением оркестровой партии, Этим и объясняется специфика фортепианных партий в клавирах опер: некоторая перегрузка фактуры, множество неудобных, а подчас и вовсе неисполнимых мест. Задачи исполнения фортепианной партии в оперных клавирах во многом отличаются от аналогичных задач аккомпанемента в романсах, где эта партия сочинялась специально для рояля. Такой аккомпанемент создается с учетом особенностей инструмента и обладает более приемлемыми пианистическими качествами: удобством фактуры, регистровыми красками, свойственными роялю, ясными задачами педализации, что облегчает задачу аккомпаниатора. Фортепианная партия клавира является переложением для рояля музыки, написанной для оркестра, т.е. приспособление масштабного многоголосного звучания симфонического оркестра к возможностям одного инструмента- фортепиано. Композиторы в работе над клавиром зачастую не учитывали технических удобств пианиста, перенасыщая фортепианную фактур значительными сложностями, затрудняющими исполнение фортепианной партии клавира. Пианистам приходится «упрощать» эту фактуру, делая ее удобной для исполнения. Конечно, речь идет о рациональном способе изложения, способствующему большей ясности и удобству исполнения. Практика профессиональной деятельности подсказывает, что повседневная работа концертмейстера вокальных классов в музыкальных учебных заведениях вынуждает применять различные способы упрощения клавиров. Достижения многих российских и зарубежных концертмейстеров в исполнении оркестровой музыки на фортепиано могут считаться творческими в прямом значении этого слова. Эти качества приближают пианиста-концертмейстера к дирижеру, что вызывает необходимость обладания и такими качествами, как дирижерская воля, ритмическая и темповая устойчивость, умение «держать» любые оперные ансамбли, «вести» их, диктовать им свой исполнительский замысел. Как же выражены эти возможности в клавире? Как правило, в большей части оперных клавиров наблюдается явная тенденция к усложнению, перенасыщению клавиров всевозможными полифоническими сплетениями, перенесенными из партитуры. Выдающийся советский пианист Дмитрий Благой в своей статье пишет : « Исполнение клавиров 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. Вполне естественно желание аккомпаниатора изменить неудобные места в клавирах, приспособить их для своих рук и сделать доступными для исполнения». Е.Б.Брюхачева (автор аранжировок трудноисполнимых мест оперы П.И.Чайковского «Евгений Онегин») писала, что «пианистичность изложения является принципиально необходимым качеством для всякого произведения, предназначенного к исполнению на фортепиано». А.А.Люблинский в статье «теория и практика аккомпанемента», подтверждая необходимость критического подхода к клавирному изложению, считал упрощения в оркестровых клавирах не только допустимыми, но подчас и необходимыми. Например, клавиры опер П.Чайковского являются примером очень густой и насыщенной фактуры. В таких случаях значительные облегчения сделать невозможно-возникнет опасность лишить эту музыку свойственной ей сочности, глубины и полифоничности. Здесь требуется более внимательное отношение к задачам облегчения трудных мест, иногда возникает необходимость сочинения новых вариантов переложения, записи на бумагу возможного варианта и выучивание данного отрывка. Но существует и другой тип клавиров, как, например, опер Россини Моцарта и им подобных, не столь насыщенных по фактуре. Прозрачная оркестровка в этих операх выразилась в клавирах в некоторой упрощенности фактуры. Однако при воплощении оркестровой партитуры на фортепиано использование сольного фортепианного стиля данной эпохи не всегда бывает убедительным. К тому же многие издания клавиров значительно отличаются друг от друга, что подтверждает необходимость критического подхода к переложениям. Если обратиться 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. Естественно, возросли и трудности. Еще более они возрастают в операх Вагнера, Пуччини, 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. Каким же образом переделывать трудные места клавиров? Долголетняя практика работы оперных концертмейстеров привела к поискам наиболее удобных приемов исполнения оперных клавиров и накопила их. Обобщая многочисленные варианты переложений, можно свести их к двум основным принципам: 1. Небольшим изменениям в плане иного распределения фактуры между руками; 2. Переложениям, значительно изменяющим фактуру клавира, т.е. практически новое изложение трудных мест.

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 тиля, в то же время существенно облегчает исполнение и улучшает звучание, делая его более соответствующим авторским целям». В клавирах часто встречается такое изложение музыкального материала, когда гармоническая фактура распределяется между обеими руками в равной степени, при этом в партию правой руки включается основная мелодическая линия. Правая рука при этом приобретает излишнюю напряженность: ладонь растягивается, пальцы растопыриваются, теряется эластичность кисти, а отсутствие мышечной свободы не дает возможности исполнить мелодию с необходимой выразительностью. В таких случаях рекомендуется максимально разгрузить правую руку от гармонических нот, придать ей большую свободу и эластичность, что сразу скажется на выразительности мелодии. При расхождении мелодических голосов, когда встречаются скачки на большие расстояния, можно менять фактуру таким образом, чтобы наиболее важная в мелодическом отношении нота стала удобной для исполнения. 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. Длительно повторяющиеся ноты («репетиция») тоже целесообразно распределить между руками. Это относится и к двойному штриху («ломаные октавы»). Возникают перед аккомпаниаторами вопросы и при исполнении тремоло. Здесь необходимо отличать сокращенную запись метрически равных последовательностей от настоящего тремоляндо. «Свободные» тремоло часто встречаются в операх Пуччини, Масне и других. Фортепианное тремоло сильно отличается от оркестрового. Там оно проходит одновременно, целым аккордом, так что при перемене гармонии мы слышим полностью звучность аккорда. На фортепиано в момент взятия нового аккорда звучат не все его ноты, а лишь часть их. Правильнее было бы в таких случаях взять аккорд полностью, а затем тремолировать его. Быстро сменяющиеся аккорды можно совсем не тремолировать. В клавирах часто 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. Решающее значение здесь имеют анатомическое строение рук исполнителя и особенности его пианизма. Если последовательность аккордов представляет собой секвенцию либо ряд однотипных аккордов и движется в одном направлении только по белым клавишам, исполнение этих эпизодов обычно удается 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 облегчения является сокращение каждого второго аккорда. Однако, есть ряд случаев, когда образное содержание музыки вступает в такое противоречие с формой ее клавирного воплощения, что требуется перейти к новому виду переложений, т.е. позволить себе в некоторых местах значительно изменять фактуру клавира, создавая по существу принципиально новое изложение. Такую «вольность» обращения с клавиром можно позволить, если это новое переложение будет максимально приближено к фактическому звучанию оркестра, а с другой стороны, направлено к наиболее полному пианистическому удобству. В переложении необходимо учитывать не только удобства пианиста, но также и музыкальную память певца, который из урока в урок привыкает к фортепианному воплощению оперы. Необходимо отметить еще одну особенность клавирной записи- механическое перенесение штриховых обозначений из партитуры в клавир. Пианисты зачастую не учитывают, что в клавир переносятся штриховые указания, необходимые исполнителям на оркестровых инструментах и обозначающие перемену смычка, взятие дыхания и т.д. Подобные указания носят технологический характер и не следует их распространять на принципы музыкальной фразировки. Перед пианистом, исполняющим клавиры, возникают трудности не только фактурного порядка и его задача не сводится только к преодолению пианистически неудобных мест. Важными являются и вопросы звукоизвлечения в плане приближения к тембрам оркестровых инструментов. Здесь сложнее дифференцировать и обобщать эти трудности- много зависит от музыкальной одаренности концертмейстера, от его способности воплотить на рояле различную тембровую окраску. Наиболее сложным считается воплощение на фортепиано специфики звучности струнных смычковых инструментов. Различие в способе звукоизвлечения служит основным препятствием. Прежде всего нужно попытаться по возможности смягчить атаку звука(это довольно трудно на инструменте с молоточковой механикой). Характер звука смычковых инструментов диктует пианисту необходимость выработки “рессорности” кисти. Прикосновение к клавиатуре должно осуществляться без жёсткой фиксации пальцев и кисти, а скорее способом “поглаживания” клавиш, мягкости при исполнении мелодических и гармонических оборотов. При исполнении же аккордов, присущих группе деревянных духовых инструментов, фиксации пальцев и кисти руки является необходимой, т.к. выровненность пальцев при взятии аккорда даёт иллюзию необходимой звучности. Стаккато в подобных случаях исполняется несколько мягче, чем стаккато на рояле – как бы штрихом нон легато. Исполняя на рояле эпизоды, предназначенные для медных духовых инструментов, необходимо учитывать особенности каждой группы. Известно что валторны звучат значительно мягче труб, а тромбоны имеют широкий диапозон динамических возможностей. Имитируя на рояле звучание валторны, пальцы погружаются в клавиатуру плотно и мягко, звук берётся всем весом (от плеча), кисть эластична, но не расслабленна. Левая педаль удерживается в течении всего “валторнового“ эпизода при одновременном использовании густой правой педали. Это создаёт иллюзию сурдиной звучности валторн. Таким образом, образное представление оркестровой звучности, тембровой особенности, 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. Пианистическая изобретательность, умение быстро отличать наиболее важные компоненты фактуры от второстепенных, ясное представление “клавишного” воплощения необходимого изменения излагаемого в клавире музыкального материала является одним из главных условий успешного освоения фактуры клавира.

.