

УДК 784.21: 78.087.6

Тогжан ОСПАНОВА, Гаухар БАЙНЕШ
Казахская национальная консерватория им. Курмангазы

**О ПРЕОДОЛЕНИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ТРУДНОСТЕЙ
В ОПЕРНЫХ КЛАВИРАХ**

Резюме:

В данной статье рассматриваются особенности работы концертмейстера над оперными партиями и вопросы преодоления исполнительских трудностей в оперных клавирах. В качестве примера выбраны фрагменты из опер казахстанских композиторов. Здесь показаны те приёмы и средства, на которые необходимо обратить внимание в процессе концертмейстерской работы. Авторы считают, что наряду с преодолением исполнительских трудностей, важную роль играют анализ исполняемых произведений и постоянная исполнительская, концертная практика.

Ключевые слова: опера, клавир, исполнительские трудности.

Кітт сөздер: опера, клавир, орындаушылық қыншылықтар.

Keywords: opera, vocal score, performance difficulties.

В концертной практике концертмейстеров клавир является единственной возможностью изображения оркестровой партитуры на одном инструменте. Здесь фортепианская партия сочиняется специально для рояля и аккомпанемент создается с учётом особенностей инструмента, обладая более или менее приемлемыми пианистическими качествами: удобством фактуры, регистровой красочностью, свойственной именно роялю, ясными задачами педализации. Это значительно облегчает задачу концертмейстера.

Клавир является переложением и единственной возможностью изображения оркестровой партитуры на одном инструменте. Следовательно, партия фортепиано в оперных клавирах представляет собой своеобразное *приспособление* красочного, масштабного, многоголосного звучания симфонического оркестра к возможностям одного инструмента – фортепиано. Создавая оркестровые партитуры, перенасыщая фортепианную фактуру различными полифоническими сплетениями и другими значительными сложностями, перенесенными из партитуры, затрудняющими естественное исполнение фортепианной партии клавира, многие композиторы в работе над ним часто не учитывают исполнительские особенности пианиста. В этом случае, творческие задачи исполнителя вступают в противоречие с техническими. Таким образом, индивидуальная работа концертмейстера над клавиром представляет собой местами упрощение фактуры с целью удобства исполнения, отработку технических трудностей, применение различных пианистических приемов, подбор удобной аппликатуры, работу над выразительностью динамики и точностью фразировки. Оркестровая звучность на фортепиано осуществляется, конечно, не буквально, а фигурально, путем образного использования красочных возможностей инструмента. Как отмечает, Н. А. Крючков: «Клавир никак не является полноценным отражением оркестровой звучности. Часто, с точки зрения фортепианной техники, он бывает малоудобен, иной раз просто неисполним. Нет ничего наивнее, как принять клавир за фортепианную пьесу...» [1, 45]. А. Люблинский подтверждает необходимость критического подхода к клавирному изложению и считает упрощения в оркестровых клавирах не только допустимыми, но и необходимыми [2]. Причем упрощение не означает примитивизм фортепианной фактуры, подразумевая, в первую очередь, более рациональный способ изложения, способствующий большей ясности и удобству исполнения.

Все эти задачи заставляют концертмейстера предельно сосредоточить внимание к клавиру и проявить *творческую инициативу*, связанную с исполнением оркестровой музыки на фортепиано. В этом случае, пианист-концертмейстер подобен дирижеру, который должен обладать такими качествами, как *исполнительская воля, ритмическая и темповая устойчивость, умение «вести» не только свою партию, но и солиста, помогая ему и управляя им*.

Работа концертмейстера над фортепианной партией основывается на всестороннем анализе музыкального произведения. Анализ необходим для выявления стилистических особенностей и технических трудностей сочинения. Он способствует усвоению нотного и литературного текста, помогает аккомпаниатору в составлении исполнительского плана произведения и нахождении выразительных средств для его воплощения. Как известно, любая исполнительская концепция должна основываться на теоретическом фундаменте, поэтому пианист обязан знать о сочинении, как можно больше.

Концертмейстер всегда нуждается также в информации методического характера: как работать над освоением фортепианной и вокальной партии, учить наизусть, анализировать, исполнять музыкальное произведение. Овладение методикой изучения фортепианной партии и сочинения в целом дает огромные возможности в дальнейшей практической деятельности.

Существенной частью работы является воспроизведение нотного текста на фортепиано. На этом этапе намечаются элементы фразировки и кульминация сочинения, создаются представления о темпе и динамике. Сначала необходимо проиграть произведение целиком, а потом уже учить его по частям. Особую трудность, как правило, представляют технические места и мелизмы, поэтому правильный выбор аппликатуры позволит концертмейстеру исполнить партию аккомпанемента ровно и связно. Большое значение в работе аккомпаниатора имеет педализация, за которой постоянно нужно следить. Умелое пользование педалью поможет партнеру в исполнении своей партии. И конечно, огромную роль сыграют навыки и профессионализм концертмейстера в подчеркивании особенностей тембровой окраски партии сопровождения, что даст ощутимый эффект выразительности музыкального сочинения в целом.

Прежде чем приступить к разучиванию музыкального произведения, необходимо проанализировать творческий путь композитора, его стиль и жанры, в которых он работал. Это поможет концертмейстеру в решении многих стоящих перед ним задач.

Так, приступая к разбору оперы А. Жубанова и Л. Хамиди «Абай», следует вспомнить, что это произведение является крупнейшим творческим достижением композиторов, характеризующийся синтезом и органичностью музыкальной ткани. Здесь драматический конфликт усиливается в плане музыкальном, то есть противопоставлением и взаимодействием различных по характеру сценических образов. В опере использованы два интонационных комплекса. В обрисовке положительных героев (Абай, Айдар, Ажар и народ) основным выразительным средством является вокальная мелодия (традиционно, как в классической опере). Их мелодии развиты, эмоционально насыщены, напевны.

Начинается главная тема после небольшого вступительного аккорда (неполного трезвучия в g-moll) в высоком регистре секвенционно спускаясь, напоминая по характеру жалобное причетание, подчеркиваемое малыми секундами. Неполное тоническое трезвучие в левой руке рассвечивается tremolom в секунду и терцию, и заканчивается вступление остановкой на доминантовом сектаккорде. Вступление, которое охватывает 8 тактов, изначально дает насторение «прощания» геройни (*пример 1*).

Ажардың ариясы

The musical score for the 'Ajar' aria is presented in two staves. The top staff is for the voice, starting with a rest followed by a series of eighth-note patterns with grace notes. The bottom staff is for the piano, providing harmonic support with sustained notes and eighth-note chords. The key signature is one flat, and the time signature is 2/4.

Пример 1. А. Жубанов, Л. Хамиди. Опера Абай. Ария Ажар

С затаакта довольно выразительно начинается тема арии. На протяжении мелодии наблюдается буквально потактовое изменение размера, что является характерной особенностью казахской народной песни. Главная тема дублируется в правой руке в партии концертмейстера, которая также поддерживается октавными созвучиями в левой руке. Мелодическая мысль которая длится 12 тактов пропевается 2 раза по разным текстам, что говорит о куплетной форме арии. Затем наступает припев напоминающий как бы «всплеск» настроения героини, углубления ее отчаяния, подчеркиваемое постепенным отклонением в параллельный Es-dur что является своеобразной кульминацией этого фрагмента, после чего до конца мелодии идет своеобразное «затухание», которое подхватывается партией фортепиано, где звучит секвенционная первоначальная тема вступления. Но эта тема звучит уже в более плотной фактуре, более объемно в правой руке октавами, а в левой звучат плотные гармонические аккорды на регистр ниже первоначального варианта, способствуя созданию настроения беспокойства и взволнения.

Начиная с 31 цифры, звучит второе проведение арии как бы в куплетной форме, где в вокальной партии мелодическая линия не изменяется, но характер нарастания душевных переживаний героини передается в фортепианной партии, насыщенной аккордовыми триолями. Это создает впечатление нагнетания, напряженности, а в средних голосах вокальная партия дублируется с темой. Этот фрагмент является кульминацией всей арии, о чем свидетельствует насыщенная сжатая фактура в партии концертмейстера, и придающая душевному переживанию героини отчание, нежелание прощаться с любимым, и в то же время попытка сопротивления внешним обстоятельствам и готовность бороться за собственное счастье. После повторения куплета начинается второе проведение припева арии, где мелодическая и гармоническая линии повторяются так же как в первом проведении и по содержанию представляют собой как бы смирение и прощание героини. Заканчивается ария завершительной постлюдией в исполнении концертмейстера, партия которого разложена аккордовыми мелодическими линиями и исполняется разбитыми аккордами, что создает характер постепенного растворения.

Следует отметить, что в этой арии главная функция концертмейстера заключается в том, чтобы помочь передать вокалисту образную характеристику героини.

Главенствующей музикально-стилевой чертой оперы является развитое мелодическое и вокальное начало. Вокальность оперы исходит от песенной основы богатейшего казахского народного творчества. Опера насыщена выразительными тематическими образованиями, как оригинальными, так и народными.

Ария одного из главных героев оперы – Айдара – лиричная, светлая по характеру, написана в C-dur. Она начинается 6-тактовым вступлением в среднем регистре и звучит спокойно, сдержанно (пример 2).

Айдардың ариясы

Andantino



Пример 2. А. Жубанов, Л. Хамиди. Опера Абай. Ария Айдара

Затем вступает голос вокалиста, и это вступление представляет собой мелодическое предложение длиной в 8 тактов, которое далее подхватывается концертмейстером и подводится ко второй части первого куплета (которое также длится 8 тактов). Далее в партии концертмейстера идет проигрывание, подводящее через модуляцию к кульминации арии (пример № 3) в As-dur. У певца много продолжительно дляющихся, «верхних» нот, соответственно у концертмейстера в этом месте должно быть гармоническое заполнение. Здесь концертмейстер должен помочь певцу, то есть дать движение, не оборвать мелодическую линию, которая длится в 6 тактов, а затем идут (начиная с 19-й цифры) переклички в ансамбле и здесь оба партнера (вокалист и концертмейстер) становятся равноправными.

Andante *dolce*

Се - ні - мен____ көш - кен

poco rit.

Пример 3. А. Жубанов, Л. Хамиди. Опера Абай. Ария Айдара (фрагмент)

Затем идет проигрыш в партии фортепиано, которое приводит к заключительной части арии. Здесь в вокальной партии проходит главная тема, с которой начиналась собственно ария, сопровождаемая вначале треполо. Оно далее сменяется в партии фортепиано спокойными гармоническими сопровождениями. Партия вокалиста заканчивается на одной ноте, что дублируется в этот момент в левой руке концертмейстера, создавая образ смирения, успокоения.

Начинать работу нужно с проигрывания произведения полностью. Это позволит лучше понять характер музыки, выявить трудности и поставить перед собой определенные цели. Учить произведение полезно в медленном темпе и лучше «кусками». Заучивая сочинение наизусть, нельзя забывать о его музыкальном содержании. Порой механическое выучивание на память приводит к тому, что у исполнителя начисто теряется единая мелодическая линия произведения.

Концертмейстер всегда должен иметь чувство самоконтроля, помогающее избежать неграмотного заучивания.

Работа над фортепианной партией — процесс длительный. Очень важно, чтобы ее основу составляли целеустремленность и организованность. Совершенствованию техники помогут различные виды упражнений: каноны, гаммы, арпеджио и аккорды.

В практической работе аккомпаниатору часто придется встречаться с разнообразным репертуаром.

Ознакомившись с творчеством композитора и особенностями его стилистики в соответствии с той эпохой, в которую было создано сочинение, необходимо глубоко проникнуть в содержание произведения и определить основные черты художественного образа, воплощенного в нём. Уже при первом проигрывании произведения нужно понять его строение, осознать наличие в нём контрастов и фразировки, найти кульминационный момент.

В самом начале работы следует определиться с различными трудностями, встречающимися в произведении, и попробовать найти наиболее рациональное решение для их преодоления. Учить лучше в медленном темпе или в таком, который наиболее благоприятен для того, чтобы устранить имеющиеся недостатки.

Итак, исполнение фортепианной партии должно напоминать слушателям оркестр с его многоголосием и разнообразием тембров. Чтобы достичь этого, концертмейстеру-пианисту необходимо иметь удобную фортепианную фактуру, которая среди средств музыкальной выразительности играет особую роль в концертах, являясь одним из важнейших моментов организации музыкального произведения и иллюстрируя творческие поиски авторов. Выделение и соотнесение тех или иных тембров осуществляется, как правило, при помощи фактурных приемов. Также фактура способна в крупном плане отражать композиционно-драматургические особенности музыкальной формы. Аккомпаниующий слой фактуры выступает как равноправный участник диалога, но все же недостаточно индивидуализирован по сравнению с солирующим голосом. Часто принцип солирования непосредственно связан с фактурным пластом и вступает с ним в соревнование, основываясь на контрастных типах метрической организации. Исполнение инструментального концерта предполагает совершенное владение техникой, всесторонний показ солиста, его виртуозных возможностей. Вместе с тем, техническое совершенствование, как солиста, так и концертмейстера, должно быть подчинено раскрытию идейно-образного содержания произведения. Как отмечает Л. Раабен: «В процессе исторического развития вырабатывались разные типы виртуозности и разные типы концертирования. Внешним показателем этих типов является фактура. Поэтому анализ фактуры элементов концерта приобретает особое значение» [3]. Например, характеризуя исполнительские и педагогические принципы Ф. М. Блуменфельда, Л. А. Баренбойм отмечал: «В отдельных случаях Блуменфельд в колористических целях несколько изменял фортепианную фактуру» [4, 120]. Но индивидуальное исполнение предполагает свободу и импровизацию в решении вопроса «оркестровки» оригинального

пианистического произведения. Что касается исполнителя клавира – концертмейстера, то ему предписана определенная задача воплощения авторской партитуры на фортепиано.

Оперный клавир может отличаться очень густой и насыщенной фактурой. Следовательно, значительные облегчения фортепианной партии в данном случае неуместны, т.к. они могут привести к лишению свойственной произведению сочности, насыщенности, глубины. И наоборот, прозрачная фактура произведения отличается явной тенденцией к ее упрощению на фортепиано. Коренным образом могут измениться как масштабы звучания, так и способ прикосновения к клавиатуре. Как пишет Е. Шендерович: «Приёмы звукоизвлечения исходят из стремления воплотить на рояле характерные звучности различных групп оркестра, их тембральные различия и «судебный вес» в общем потоке звучащей фактуры» [5, 13].

Чаще всего трудности исполнения клавира связаны с фактурой, неудобной для рук пианиста. Даже простая перемена аппликатуры аккорда и перераспределение рук создают другую звучность, связанную с той или иной оркестровой краской или с тем или иным инструментом симфонического оркестра. Отметим, что в переложении клавира не существует единого принципа в способах воплощения оркестровой партитуры. Их исполнение зависит от *индивидуальности авторов* переложения и степени *мастерства* концертмейстера, отличаясь *творчеством процесса*. Пианист-концертмейстер должен уметь *внутренне слышать* оркестр, представить его подлинную звучность и знать основные особенности оркестровки исполняемого отрывка. Г. М. Коган отмечал: «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... 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 и мастерства исполнителя*» [6,3].

В период разучивания фортепианной партии следует выявить эпизоды, требующие дополнительной работы. Во-первых, это касается различных пассажей с мелкой техникой и видов арпеджио. Для правильного их выучивания необходимо найти удобное расположение пальцев, которое поможет ему точно попасть на заданные клавиши. А затем уже учить каждый пассаж отдельными «кусками» (К.С. Станиславский).

Следует быть особенно внимательным при исполнении украшений, обращая внимание на авторские указания. Многие пианисты убирают мелизмы на второй план в надежде изобразить что-то на лету и чаще всего попадают впросак.

Концертмейстеру нужно отметить для себя наиболее трудные моменты с аккордовой техникой. Целесообразно поиграть отдельно по два-три аккорда, соединяя их один за другим. Именно в этом случае особое внимание уделяется умелому использованию аккомпаниатором педали, во избежание либо «грязи», либо «грохота», что является препятствием для солиста. Главное в аккордовом исполнении — это одновременное и ровное звучание всех нот.

Значительную трудность представляет игра разнообразными интервалами, от секунды и далее, в зависимости от размера рук. Прежде всего, подчеркнем, что между исполнением октав и остальных интервалов существует большая разница. Октавные места в фортепианном сопровождении встречаются не часто, однако доставляют много хлопот музыканту. В данном случае разумно поработать над «освобождением» рук, цепкостью и упругостью кончиков пальцев. Относительно других двойных нот концертмейстеру следует поработать отдельно с каждым голосом, проигрывая сначала мелодию верхнего голоса, а потом нижнего.

На наш взгляд, эффективность исполнительской деятельности концертмейстера-пианиста достигается при развитом профессиональном (музыкальном) мышлении,

необходимого для свободной ориентации в исполняемом материале; глубоком анализе исполняемых произведений и постоянной исполнительской, концертной практики.

Список литературы

1. **Крючков Н.А.** Искусство аккомпанемента как предмет обучения. Л., 1961. — 72 с.
2. **Люблинский А.А.** Теория и практика аккомпанемента. — Л., 1972. — 80 с.
3. **Раабен Л.Н.** Об объективном и субъективном в исполнительском искусстве // Вопросы теории и эстетики музыки. — Вып. I. — Л., 1962. — с. 20-51
4. **Баренбойм Л.** Музыкальная педагогика и исполнительство. — Л.: Музыка, 1969. — 286 с.
5. **Шендерович Е. М.** О преодолении пианистических трудностей в клавирах: Советы аккомпаниатора. — 2-е изд., испр. и доп.— М.: Музыка, 1987. — 60 с.
6. **Коган Г.М.** О фортепианной фактуре. М.: Советский композитор, 1961. — 193 с.

References (transliterated)

1. **Krûčkov N.A.** Iskusstvo akkompanementa kak predmet obučenâ. L.. 1961. — 72 p.
2. **Lûblinskij A.A.** Teoriâ i praktika akkompanementa. — L., 1972. — 80 p.
3. **Raaben L.N.** Ob ob"ektivnom i sub"ektivnom v ispolnitel'skom iskusstve // Voprosy teorii i èstetiki muzyki. — Vyp. I. — L., 1962. — p. 20-51
4. **Barenbojm L.** Muzykal'naâ pedagogika i ispolnitel'stvo. — L.: Muzyka, 1969. — 286 p.
5. **Šenderovič E. M.** O preodolenii pianisticheskikh trudnostej v klavirah: Sovety akkompaniatora. — 2-e izd., ispr. i dop.— M.: Muzyka, 1987. — 60 p.
6. **Kogan G.M.** O fortepiannoj fakture. M.: Sovetskij kompozitor, 1961. — 193 p.

Тогжан ОСПАНОВА, Гаухар БАЙНЕШ ОПЕРА КЛАВИРИНДЕГІ ОРЫНДАУШЫЛЫҚ ҚЫЫНДЫҚТЫ ЖЕНҮ

Түйін

Бұл мақалада концертмейстердің опералық партиялармен жұмысының ерекшеліктерімен опералық клавирдың орындаушылық қыындықтарын менгеру жолдары қарастырылады. Үлгі ретінде Қазақстан композиторлары операларынан үзінділер алынған. Жұмыс үдерісі кезінде концертмейстерге қажетті әдіс, тәсілдер көрсетілген. Авторлардың ойы бойынша, орындаушылық қыыншылықты женүмен бірге, орындастын шығарма талдауы, сонымен қатар, тұракты орындаушылық пен концерттік тәжірибе аса маңызды рөл атқарады.

Tірек сөздер: опера, клавир, орындаушылық қыыншылықтар.

Togzhan Ospanova, Gauhar Baynesh ABOUT OVERCOMING OF DIFFICULTIES IN PERFORMANCE IN OPERATIC VOCAL SCORES

Abstract

This article describes the features of the concertmaster in the opera parties and issues of overcoming the difficulties in opera vocal score performing. As an example we take selected excerpts from operas by Kazakhstan composers. The techniques and means requiring attention during the work of concertmaster are shown. The authors believe that in addition to overcoming the difficulties of performing an important role is played by the analysis of the pieces and the constant performing and concert practice.

Keywords: opera, vocal score, performance difficulties.

Сведения об авторах:

Оспанова Тогжан Умирзаковна – кандидат педагогических наук, доцент кафедры музыковедения и композиции КНК им. Курмангазы, член-корр. МАНПО, МАИН.

Байнеш Гаухар – магистрант 2 курса кафедры Ансамблевого искусства (концертмейстерский класс) КНК им. Курмангазы.

Авторлар туралы мәлімет:

Оспанова Тогжан Умирзаковна – педагогика ғылымының кандидаты, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы музыкатану кафедрасының доценті, ПБХФА, ХАА корреспондент мүшесі.

Байнеш Гаухар – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы ансамбльдік өнер кафедрасының 2 курс магистранты.

Information about the author:

Togzhan Ospanova – PhD in Pedagogics, docent of Musicology and Composition Department at Kurmangazy Kazakh National Conservatory, corresponding member of ISIPE and IIA.

Gauhar Baynesh – masters student of Ensemble performance department of Kurmangazy Kazakh National Conservatory.