

УДК 781. 63/781.66

DOI: 10.17223/22220836/44/16

**Т.О. Молчанова**

## **ШТРИХИ КАК БАЗОВЫЙ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ ПРИНЦИП РАБОТЫ ПИАНИСТА-КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА С ОПЕРНЫМ И БАЛЕТНЫМ КЛАВИРОМ**

*Целью статьи является определение параметров формирования концертмейстерских умений и навыков с позиции интерпретации оркестрового звучания клавира. Задачи исследования заключаются в подробном анализе тембров различных оркестровых инструментов/ групп и на основании этого – возможности выработки технологии их воспроизведения на фортепиано. Детально анализируются физиологические техники работы рук и пальцев, формирующие умение воссоздавать звучание того или иного инструмента (группы инструментов) средствами фортепиано.*

Ключевые слова: концертмейстер, клавир, штрихи, имитация

Обращение к проблеме формирования навыков интерпретации оркестрового произведения (клавира) средствами фортепиано обусловлено необходимостью формирования у пианиста-концертмейстера (далее – концертмейстера) не только технических умений, но и их прикладного использования в процессе художественной интерпретации. Создание понятийной базы этих умений как «перехода абстрактной возможности в конкретное бытие» [1. С. 51] находится на стыке понимания звучания каждого инструмента и уяснения техники его воспроизведения. Безусловно, это предполагает владение концертмейстером навыками инструментовки, что, по меткому выражению М. Глинки, поможет «придать музыкальной мысли определенное значение и колорит, одним словом, придать ей характер, жизнь» (цит по: [2]).

Концертмейстер театра оперы и балета – фигура достаточно значимая хотя бы по той причине, что большую часть работы с исполнителями партий проводит именно этот музыкант. Это и разучивание партий с солистами, и совместная работа с дирижером и исполнителями (так называемые «спевки»), и работа с режиссером. Б. Покровский отмечал, что «дирижер режиссирует в рамках и в интересах своих задач, в интересах своей профессии. А режиссеру необходим застольный период или работа за столом с участием концертмейстера как средство или как метод работы над сценическим образом» (цит. по: [3. С. 64]).

Кроме знания музыкального материала, который готовится к постановке, концертмейстер оперной труппы обязан ориентироваться в элементах вокальной и дирижерской техники, специфике работы с вокальным ансамблем, хором, в вопросах певческой дикции, орфоэпии.

Концертмейстер балетной труппы также на протяжении определенного периода работает на уроках в репетиционных классах (когда танцовщиками прорабатываются партии), исполняет балетный клавир на сценических репетициях с дирижером и режиссером, участвует в подготовке концертных балетных номеров. Он задействован и в занятиях по хореографии, введенных на

вокальных факультетах высших учебных музыкальных заведений, где певцов обучают соответствующим танцевальным движениям наиболее известных танцев, что обусловлено спецификой их будущей работы в театре оперы и балета.

Балетный концертмейстер является важной фигурой и в функционировании хореографических школ, балетных студий, разнообразных танцевальных кружков, где его задача заключается в помощи руководителю-балетмейстеру по управлению движениями танцовщиков в соответствии с темпоритмом, динамикой и содержанием исполняемого произведения. Именно концертмейстер значительно облегчает его работу, освобождая от регулирования темпоритма танца с помощью счета, выступая тем объединяющим началом, которое способствует органическому соединению замысла композитора и постановщика. Помимо этого, балетный концертмейстер должен быть осведомлен в вопросах структурных моделей позиций рук, ног, арабесок, экзерсисов у станка как первой части урока и экзерсисов как его второй части.

Таким образом, во многих моментах именно работа оперного и балетного концертмейстера определяет качество подготовки той или иной партии солиста / солистов, а также уровень и, безусловно, успех балетных и оперных спектаклей.

В этом контексте одной из важных задач работы концертмейстера является грамотное исполнение клавира на фортепиано, предполагающее воссоздание звучания оркестра, когда и приемы звукоизвлечения, и педализация направлены на воспроизведение на фортепиано соответствующих звучаний каждой оркестровой группы и динамического равновесия в общем звучании оркестра. Абсолютно справедливо сказал А. Рубинштейн: «Рояль – это... сто инструментов» (цит. по: [4. С. 118]). Еще Н. Крючков писал о том, что концертмейстер «должен обращать внимание певца на те стороны звучания оркестра, которые в будущем на сцене, на репетициях и спектаклях тот услышит в оркестре и которые смогут стать для певца ясным ориентиром при исполнении роли» [5. С. 46]. «Фортепиано, раскрывающее оркестровую красочность произведения... Фортепиано, дисциплинирующее музыкальное исполнение... Фортепиано, дарующее жизнь шедевр... Все это возможно только в руках одаренного концертмейстера», – утверждает А. Майкапар [6]. Нина Скоробогатко поделилась личным опытом работы в Киевском театре оперы и балета: «Солист с самого начала должен привыкать к музыке своей партии в полном ее звучании... Должен усвоить все то, с чем потом встретится на репетиции. Поэтому я вписывала все сольные реплики оркестровых инструментов, отсутствующие в фортепианном издании, и всегда проигрывала их на уроках, знакомя с ними артиста...» [7. С. 321, 323]. И завершим этот ряд мнением Л. Ладыгина: «Учащиеся и артисты балета очень восприимчивы к характеру звучания. Они интуитивно ощущают самые незначительные изменения в интонационной палитре звуковедения, тотчас же откликаясь... своими действиями, движенческой нюансировкой на эмоциональные послылы в подаче музыкального материала» [8. С. 17]. Не случайно многие композиторы (В.А. Моцарт, П. Чайковский, С. Прокофьев, А. Хачатурян и др.) в фактуре клавира (как опер, так и балетов) подписывали инструменты оркестра.

Данное утверждение тем более справедливо, поскольку учитывает саму специфику работы концертмейстера над музыкальным текстом оперы или

балета, подразумевающую, прежде всего, детальное изучение партитуры, фактурных особенностей каждой оркестровой группы. В этом контексте важным исполнительским принципом определяем владение образно-слуховым восприятием их тембральной и динамической специфики, заключающееся в подробном анализе тембров различных оркестровых групп и инструментов, уяснении значения каждого в общем звучании, а также поиске физиологических техник работы рук и пальцев, которые помогут понять принципы их воспроизведения средствами фортепиано.

Фортепиано обладает неисчерпаемым богатством технических возможностей и выразительных средств для исполнения музыки разных стилей, жанров, направлений, что позволяет определить параметры исполнения оперного и балетного клавиров, выступающие системой переосмысления способов воплощения музыкального образа через:

- смену темброво-инструментальных условий, приспособление фактурных возможностей фортепиано к фактуре и характеру звукоизвлечения оркестрового произведения;

- индивидуальные технические умения концертмейстера с использованием пространственных фактурных, артикуляционных и штриховых средств для нахождения соотношения с тембровым звучанием оркестровых инструментов;

- сопоставление разной силы звука фортепиано в соответствии со звуковыми возможностями каждого инструмента оркестра;

- полифоничность музыкальной ткани.

Именно на таком фундаменте строится эмоционально-содержательная составляющая музыкального языка и, соответственно, технические приемы исполнения клавира: к примеру, достижение фактурными средствами нужной динамической плотности, нахождение адекватных форм воспроизведения звука путем имитации инструментальных штрихов, акцентирование ведущих линий голосов, трансформация элементов фактуры (редукция и амплификация) и т.д.

Использование конкретного приема возможно только в результате скрупулезного изучения партитуры и сопоставления с клавиром, понимания индивидуальных выразительных особенностей инструментов симфонического оркестра, накопления опыта исполнительских ассоциаций.

В этом контексте постижение интерпретации как способности на профессиональном уровне осмыслить и воссоздать художественно-содержательную сущность оперного / балетного клавира обуславливает необходимость очертить принципы имитации различных оркестровых групп и инструментов средствами фортепиано. Все это обеспечит эффективность приближения его звучания к звучанию оркестра и, как следующий этап, использования этих навыков в выучке партий с солистами театра оперы и балета, а также в концертном исполнении оперных сцен, арий, балетных номеров.

К сожалению, до сих пор концертмейстеры театра оперы и балета не располагают методическим обоснованием упомянутого выше поля своей практической деятельности. Вопросы работы с фортепианной фактурой клавиров в своих исследованиях лишь частично касались Е. Шендерович [9. С. 46–47] и А. Готлиб [10. С. 78–82], пытаясь очертить некоторые моменты приближения звучания фортепиано к тембрам оркестровых инструментов.

Безусловно, объективно непросто обобщить систему воспроизведения средствами игры на фортепиано групп и инструментов оркестра, однако на практике подобная работа должна вестись в обязательном порядке. Попытаемся изложить технологические принципы имитации звучания оркестровых инструментов и групп на фортепиано, базирующиеся на некоторых рекомендациях названных выше музыкантов, а также личном научно-теоретическом и практическом опыте автора статьи [11. С. 352–356, 383–403; 12].

Одной из основных оркестровых групп в опере и балете является группа струнно-смычковых инструментов, к которой относятся: скрипка, альт, виолончель, контрабас. Из всех инструментов они обладают наибольшим разнообразием приемов игры, динамических оттенков и штрихов. К этой группе относят и арфу. Попутно отметим, что штрихи в инструментальной музыке, как и соответствующие приемы звукоизвлечения, раньше всего появились именно в практике игры на струнно-смычковых инструментах. В процессе звукоизвлечения на них имеют значение три фактора взаимодействия смычка и струны: скорость ведения, сила нажатия и точка соприкосновения. Именно различие в способах ведения смычка по струнам стало основанием для определения разнообразия струнно-смычковых штрихов, а впоследствии стало применяться и в игре на других инструментах.

Смычковый штрих выполняет несколько функций: обеспечивает динамику и тембровую определенность звучания, метроритмическую структуру музыкальной интонации и определенным образом является признаком жанрово-стилевого направления произведения. Сейчас существуют четыре группы смычковых штрихов, которые различаются по степени протяженности или короткости, кантиленности или же остроты звучания:

- короткие – *martelé* и плотное *staccato* (отрывистые штрихи, исполняемые крепко прижатым к струне смычком), *pizzicato* (щипком);
- бросковые – *staccato*, легучее *staccato*, *stehende* (обратное *staccato*), *арпеджио*;
- прыгающие – *spiccato*, *sautille*, барабанный штрих (тремоло), *ricochet* (*saltando*);
- протяжные – *son file* (выдержанный филированный звук), связный штрих *legato*, раздельный штрих *détaché* (с отчетливой атакой звука).

Для струнно-смычковой группы характерны достаточно большой объем силы звука, однородность в тембровом слиянии группы (что объясняется единством методов их конструирования и схожими принципами технологии игры).

По своему звучанию короткие штрихи (*martelé*, *staccato*, *pizzicato*) – малопротяжные, и их общей чертой являются большие или меньшие паузы между ними и обязательное подчеркивание каждого звука.

*Martelé* – энергичный, прерывистый штрих, придающий исполнению четкости (в игре на *p* и *pp* достигается особая изысканность), используется в умеренных темпах. Штрих *martelé* имитируется на фортепиано подчеркнутым, ярким *staccato*. При этом правая педаль не используется.

Штрих *staccato* у струнно-смычковых инструментов имеет две разновидности: плотное, тяжелое, которым исполняются эпизоды в относительно медленном темпе, и легкое – в быстром. *Staccato* в быстрых темпах воспринимается как ряд отрывистых, быстрых и коротких звуков, которые равномерно

следуют друг за другом и прерываются микропаузами: складывается впечатление стремительного «каскада» чеканных звуков. Концертмейстер воспроизводит этот штрих активными, упругими пальцами, без участия кисти и использования педали. В эпизодах на *p* можно играть вытянутыми кончиками пальцев, которые помогут сделать звук матовым, приглушенным; на *f* – подогнутыми, что, соответственно, добавит звуковой яркости. В сочетании с виолончелью и контрабасом фортепианное staccato будет более тяжелым.

Акцентированное staccato, обозначающееся знаком ▼, предусматривает соответствующее сопровождение на фортепиано штрихом martellato.

Pizzicato извлекается с помощью щипка струны и воспроизводится на фортепиано легким, в то же время четким пальцевым staccato с использованием левой педали. Для отмены игры pizzicato в нотах фиксируется обозначение arco.

Spiccato (ит. «отрывистый»), летучее staccato и ricochet (фр. «прыгающий») – одновременно относятся к бросковым и прыжковым штрихам и применяются обычно в быстрых темпах. Spiccato в быстром темпе представляет собой последовательность отрывистых звуков, которые достигаются четкой артикуляцией и легкостью исполнения в грациозных эпизодах. Соответственно, и летучее staccato используется для исполнения грациозных последовательностей.

Staccato и pizzicato скрипки и альты имитируются на рояле гибкими кистевыми движениями и пальцами, которые «пружинисто» отрываются от клавиш. Исполнение на фортепиано pizzicato подразумевает непродолжительный звук, который как бы «накалывается» на клавиатуру. А вот в имитации звучания виолончели и контрабаса эти штрихи «произносятся» не столь остро и подчеркнуто. В этом случае кисть концертмейстера имеет сходство с кошачьей лапкой – бархатной и мягкой, но при этом упругой и цепкой.

Spiccato и ricochet скрипки и альты имитируются на фортепиано активной артикуляцией упругих кончиков пальцев. Pizzicato и staccato виолончели и контрабаса исполняются аналогичным приемом, только чуть более приглушенно. В зависимости от инструмента и акустики зала возможно использование левой педали.

Штрих portamento (ит. portamento – перенос), используемый большинством оркестровых инструментов, воспроизводится на фортепиано предельным придерживанием предыдущей клавиши до нажатия следующей.

Штрих détaché (фр. – отдельный, оторванный, отрешенный, изолированный), также широко используемый музыкантами-струнниками, схож с исполнением на фортепиано non legato. Его относят к протяжным штрихам – каждая нота звучит ровно, а переходы от одной ко второй путем смены направления смычка происходят почти незаметно на слух, без пауз. Несмотря на относительную непродолжительность звучания каждой ноты, этот штрих в целом придает музыке кантиленность звучания и именно в быстрых темпах приближается к разновидности протяжных штрихов. Détaché не имеет специального обозначения и обычно используется в моментах отсутствия лиг. На фортепиано имитируется снятием пальца с клавиши непосредственно перед взятием следующей, без специальных пауз и использования педали. Вместе с тем détaché можно отнести и к короткозвучным штрихам, когда его применяют в быстрых темпах.

Ricochet (saltando) – штрих, при котором звук извлекается за счет броска смычка на струну, с подпрыгиванием необходимое количество раз. Этот «прыгающий» штрих придает музыке стремительность, легкость и применяется в быстрых пассажах и повторяющихся арпеджио. Эти штрихи имитируются на фортепиано отрывистым, немного жестким staccato (в эпизодах на *f*) и четким, будто летучим, staccato (в эпизодах на *p*), без педали.

Legato – плавное сочетание нескольких звуков одним движением смычка, благодаря чему образуется широкая кантилена, своеобразное «пение на инструменте». В быстром темпе пассажи legato придают исполнению характер непрерывного потока звуков, которые словно перетекают друг в друга. На фортепиано воспроизводится за счет придерживания предыдущей ноты до нажатия следующей и мягкого звукоизвлечения. Для тембровой окраски и улучшения певучести мелодии целесообразным станет контролируемое использование правой педали, которое будет способствовать достижению четкого, выразительного звучания струнно-смычковых инструментов на legato.

Для изменения тембра в направлении ослабления, приглушения звучания струнно-смычковых инструментов применяется сурдина, которая надевается на подставку (обозначается «*con sordino*»). Независимо от приемов звукоизвлечения использование сурдины заметно влияет на тембр струнно-смычковых инструментов, делая звук более «темным», немного приглушенным. На *f* создается напряженная звучность, с оттенком страстности и выразительности; на *p* – матовая, будто туманная, легкая и воздушная. Концертмейстер имитирует исполнение с использованием левой педали – в эпизодах как на *p*, так и на *f*. Завершение игры с сурдиной обозначается «*senza sordino*».

Арфа, как оркестровый инструмент, не владеет значительной силой звука. Ее главное предназначение в оркестре – исполнение аккордов и их фигураций, имитация которых предполагает использование густой правой педали, и деликатное звукоизвлечение.

Еще одна группа оркестровых инструментов, яркая по объему и наполненности звучания, – группа деревянных духовых и медных духовых инструментов. К слову, ни одна исполнительская сфера не прошла такого длительного совершенствования инструментария, как духовое музыкальное искусство, что обусловлено спецификой игры, связанной с большими физическими нагрузками на организм исполнителя, желанием облегчить исполнительский процесс и одновременно с попыткой найти новые тембральные краски инструментов, расширить границы их звучания.

Длительное время бытовало мнение, что по своей природе духовые инструменты динамически менее гибкие и выразительные, чем струнные. Отчасти такая точка зрения, появившаяся еще в начале XIX в., была связана с их несовершенством. В наше время духовые инструменты и исполнительское мастерство музыкантов, играющих на них, свидетельствуют о том, что их динамическая палитра не только не уступает струнным, но и в некоторой степени превосходит амплитудой нюансировки.

Одновременно изменилось и эстетическое восприятие тембра этих инструментов. Большинство флейтистов играют на металлических флейтах, отказавшись от ранее распространенных деревянных. Кларнетисты и гобоисты используют инструменты, которые обладают большими техническими возможностями, достигая значительного звукового разнообразия. Фаготисты

тоже отказались от деревянной подставки, проводятся эксперименты по поиску лучших вариантов изготовления трости. В своей исполнительской практике валторнисты в основном играют на полутоновых и двойных валторнах различных модификаций, которые мгновенно могут менять общий строй, облегчают звукоизвлечение в верхнем регистре и позволяют исполнять сложные пассажи. Трубачи используют трубу с помповым механизмом в строе В, где она звучит наиболее полно и ярко. Для исполнения крайних высоких звуков в оркестре прибегают к игре на трубе-пикколо. Для облегчения звукоизвлечения в высоком регистре отдельные оркестровые партии или произведения исполняются на трубах в строях C, D, Es, каждая разновидность которого предполагает использование другого мундштука с полями одного размера, откручивающихся или со сменными чашечками. Среди тромбонов распространение получили теноровый и басовый. Тубы, на которых раньше играли в высоком строе Es, на сегодня существуют в строе В.

Приведем две классификации духовых инструментов: традиционную и акустическую. Традиционные духовые инструменты делятся:

- на деревянные духовые – флейта, кларнет, гобой, фагот, саксофон;
- медные духовые – корнет, валторна, труба, тромбон, туба.

Современная акустика предлагает следующую классификацию:

- лабиальные (лат. *labium* – губы), свистящие духовые – флейта, свирель, органнотрубы;
- язычковые, лингвальные (лат. *lingua* – язык) – гобой, кларнет, фагот, саксофон;
- с воронкообразным мундштуком (медные – все разновидности корнетов, валторна, труба, тромбон, туба, горны, фанфары).

Диапазон духового инструмента разделяют на регистры, каждый из которых имеет общие тембровые, динамические и технические характеристики. Средний – светлый, полнозвучный, динамически гибкий (именно в этом регистре для исполнения доступны любые нюансы), интонационно чистый, в техническом плане – удобный. Н. Римский-Корсаков (который сам играл на духовых инструментах) называл этот регистр «участком внятной игры» [13. С. 14]. Крайние регистры теряют гибкость и утонченность нюансировки. Нижний регистр характеризуется постепенным затемнением тембра, снижением полноты и плотности звучания – изменение звуковых качеств наиболее заметно у корнетов (у других инструментов разница в тембре сохраняется до самой низкой части диапазона). В верхнем регистре тембр высоких инструментов (особенно корнетов) становится светлее, ярче, иногда напряженнее. Медные духовые в этом регистре обладают полным и мягким звуком, большим динамическим объемом (от крепкого, насыщенного *f* до легкого *p*).

В отличие от струнно-смычковой группы, группа деревянных духовых инструментов не имеет подобной однородности, так как и их строение, и принципы звукоизвлечения на них не идентичны, да и динамические градации духовых инструментов значительно отличаются. Например, *piano* гобоя и *piano* флейты – это два совершенно разных динамических оттенка. К тому же, в силу своей природы, медные духовые имеют больше возможностей для акцентирования отдельных звуков и аккордов.

*Détaché* – один из важнейших штрихов для всех исполнителей на духовых (четкое, выразительное «произнесение» звука), исполнение которого

требует энергичной, четкой атаки и полного выдерживания длительности каждого звука. Этот штрих не имеет графического обозначения, иногда может стоять знак над нотой «—». Для его имитации концертмейстер сохраняет соответствующую продолжительность каждого звука и четкость атаки.

Marcato исполняется на духовом инструменте за счет четкого, концентрированного начала каждого звука, а на фортепиано имитируется активными, крепкими пальцами, с использованием веса всей руки.

Штрих *martelé* требует предельно четкого звукоизвлечения, обозначается знаком ▼. Воспроизводится концертмейстером упругими пальцами с фиксацией руки.

Духовое *staccato*, как легкий и быстрый толчок языка музыканта при атаке, заменяет ряд специфических смычковых штрихов (*martelé*, *spiccato*, *saltando*). *Staccato* у деревянных духовых инструментов приближается к фортепианному *non legato*. На фортепиано этот штрих имитируется штрихом *non legato*, а у медных духовых – штрихом *marcato* (активными пальцами, с нагрузкой всей руки). Особое «серебристое» звучание флейт на *staccato*–*leggiere* воссоздается собранным кистевым приемом.

В практике исполнения на духовых инструментах существует и прием двойного *staccato*, который является аналогом скрипичного *spiccato*, используемого в быстрых темпах для создания грациозной последовательности отрывистых звуков. На фортепиано исполняется ритмически четко, штрихом *staccato*, собранными пальцами, без педали.

Наиболее выразительным исполнительским приемом игры на духовых инструментах является *legato* – легкое, прозрачное, исполняется на большом запасе дыхания. На фортепиано поддерживается активными, собранными пальцами, с плавным движением руки, без педали. *Legatissimo* требует от исполнителя на духовом инструменте еще большей связности звуков (соответственно, и в партии фортепиано он предполагает более глубокое и вязкое погружение пальцев в клавиатуру). В исполнении акцентированного *legato* на духовых инструментах акцент делается за счет резкой активности выдоха. Обозначается знаками акцента и лигой. На фортепиано воспроизводится активными пальцами, которые «атакуют» каждую ноту, подчеркнутую акцентом.

На всех духовых инструментах (кроме тромбона) *non legato* исполняется достаточно легко и на фортепиано имитируется за счет извлечения каждого звука отдельно, одновременно удерживая его до конца.

*Portamento* на духовых инструментах – штрих, по своим исполнительским характеристикам напоминает *glissando* – легкое, изящное скольжение от одного звука к другому. Концертмейстер максимально придерживает предыдущий звук до взятия последующего, без педали. *Glissando*, как способ последовательного заполнения интервала путем легкого скольжения промежуточными звуками, также довольно часто применяется в игре на духовых инструментах.

В целом для имитации тембров и штрихов на рояле игры деревянных духовых инструментов нужны пальцевая собранность и сосредоточенность кистей рук, что создает эффект звучания инструментов этой группы.

Специфическим моментом в имитации тембра флейты является игра напряженными кончиками легких пальцев со «скользящим» движением всей



кисти, которая создает четкую и одновременно легкую, как бы «жемчужную игру» («jeu perle»). Для кларнета характерно «теплое», «мягкое» звучание, которое имитируется на фортепиано схожим приемом, только более активными пальцами. Имитация верхнего регистра кларнета требует от пианиста острой пальцевой активности. Звучание гобоя с его специфическим «носовым» призвуком воспроизводится на рояле гибкой кистью, но при этом достаточно упругими пальцами. Для подражания звучанию гобоя важно звукоизвлечение с помощью точной пальцевой атаки с глубоким погружением в клавиатуру. Природа фагота не позволяет извлекать на нем звук большого динамического объема, соответственно, имитация его звучания на рояле должна быть мягкой и немного приглушенной.

Специфическими приемами имитируется игра медных духовых инструментов на фортепиано. Тромбон обладает ярким, сильным звуком, что требует от концертмейстера исполнения полным, насыщенным звуком. Труба обладает не менее ярким и даже более пронзительным тембром, способным акустически заполнить даже большие залы. Соответственно, воссоздавать ее звучание на фортепиано нужно крепкой рукой, иногда сдвигая пальцы при исполнении отдельных акцентированных нот. Звучание валторны имитируется гибкой кистью и глубоким legato. Приемом с использованием обеих педалей нужно исполнять партию засурдиненной валторны – левая и правая педали нажимаются до конца. Звучание тубы имитируется на фортепиано собранной кистью, приемом non legato.

Имитация на фортепиано ударных инструментов требует от концертмейстера четкой пальцевой артикуляции, использования токкатной техники. Особое внимание следует обратить на тремоло литавр. Иногда оно выписано в партитуре на достаточно долгом временном промежутке, а в клавир перенесено для исполнения левой рукой в октаву, что может вызвать мышечный зажим. Поэтому стоит заменить октаву на гармонически подходящую терцию, что облегчит имитацию и не вызовет серьезного мышечного зажима в обеих руках.

Многоаспектность задач концертмейстера в исполнении оркестрового произведения предполагает умение определять уровень звучания каждой оркестровой группы, поскольку он существенно отличается даже в одном динамическом нюансе, воссоздавать дифференцированную динамику различных оркестровых групп внутри единой фортепианной фактуры, а также обладать способностью имитировать на рояле штрихи отдельных инструментов симфонического оркестра.

Вместе с тем логично возникает вопрос – как следует относиться к построениям (чаще всего аккордовым и интервальным), которые состоят из инструментов разных групп? Здесь не нужно пытаться каждый звук играть особым приемом, предназначенным для отдельного инструмента – такой подход может достаточно негативно сказаться на технологии воссоздания звучания. В подобных случаях целесообразно использовать приемы, имитирующие исполнение полифонических произведений на фортепиано (в частности, фуг), когда из общей фактуры отбирается ведущая, смыслообразующая тема. Но подчеркивается она не столько динамически, сколько тембрально.

Еще один важный исполнительский момент. Нередким явлением в клавирях является запись аккордов и их последовательность шириной больше

октавы, которые трудно или вовсе невозможно взять без *arpeggiato* (не выписанного в партитуре). Профессиональным решением станет изменение расположения звуков аккорда – речь идет о смене местами средних голосов или же распределении его между двумя руками, оставляя неизменными бас и верхний голос.

*Legato* группы деревянных духовых инструментов имитируется на фортепиано игрой собранной кистью и активными кончиками пальцев. Воссоздавать на фортепиано *legato* медных духовых инструментов следует с помощью собранной и несколько тяжелой кисти руки, крепкими пальцами.

*Legato* группы скрипок, альтов, виолончелей и контрабасов более насыщенное – на фортепиано достигается путем глубокого и мягкого погружения пальцев в клавиатуру, выразительного интонирования, без использования правой педали.

Отметим, что оркестровое *staccato* (особенно в варианте игры группой инструментов) характеризуется большей продолжительностью реального звучания штриха.

Также немаловажной задачей профессионального концертмейстера является понимание силы динамического звучания оркестра в конкретном музыкальном эпизоде, когда происходит расслоение пластов силы звучания не только в сопоставлении групп инструментов, но и внутри каждой группы, образуя динамическо-полифоническую фактуру.

К примеру, соединение тембров деревянно-духовой группы и струнно-смычковой группы усиливает и сгущает звучание последней, что требует от концертмейстера более ясного звучания музыкального материала. Слияние медных и струнно-смычковых не дает эффекта сопряжения звучания, что необходимо учитывать при воспроизведении музыкального материала путем более ясного проведения партии медных инструментов.

В этом контексте обратим внимание на такой момент – в оркестре не существует правой педали как технического устройства. Ее своеобразный аналог создает звучание длинных звуков оркестровых инструментов. По этой причине концертмейстер должен осторожно пользоваться педалью, согласуя ее взятие и снятие с реальным звучанием оркестра.

Обобщая проведенный анализ системы формирования концертмейстерских умений и навыков с позиции интерпретации оркестрового звучания клавира, обеспечивающей эффективность умения приблизить звучание фортепиано к звучанию оркестра, определяем его как основной технический прием в работе концертмейстера театра оперы и балета.

Отметим основные положения, которые являются важными для данного исследования:

- предметом осмысления является текст партитуры, трансформированный в клавир;
- исполнение оперного / балетного клавира как разновидность творческой интерпретации оркестровой музыки направлено на сохранение его реального звучания и раскрытия содержания средствами фортепиано;
- формирование понятийной базы этих умений находится на стыке понимания звучания и тембральной характеристики каждого инструмента, и на основании этого – уяснение средств его воспроизведения;

– достижение фактурными средствами необходимых динамических эффектов звучания оркестра, нахождение адекватных форм произношения звука на фортепиано являются важной составляющей имитации инструментальных штрихов;

– воспроизведение на фортепиано звучания различных оркестровых инструментов / групп способствует формированию у концертмейстера не только технологических умений, но и появлению возможности прикладного применения в процессе художественной интерпретации;

– использование подобных имитаций целесообразно, поскольку осмысливает (???) и реализует замысел композитора.

Указанные положения являются базовыми для овладения концертмейстером интерпретационных умений, формирующихся в следующем комплексе:

– изучение и анализ тембров различных оркестровых групп, оркестровых инструментов и возможности разработки системы их воспроизведения на фортепиано;

– выявление роли физиологических техник работы рук и пальцев для имитации;

– использование того или иного приема как результата тщательного изучения индивидуальных особенностей оркестровых инструментов, его диапазона и тембровой характеристики, опыта накопления ассоциативных аналогов;

– опытное формирование приемов имитации звучания оркестровых инструментов, достигаемого путем длительной практической работы.

Реализация очерченных задач способствует логическому обоснованию намерений концертмейстера, интенционально направленных на профессиональную художественную интерпретацию оркестровой музыки. Соответственно, предложенные варианты имитации оркестровых инструментов / групп будут способствовать воплощению реального звучания оркестра, помогут создать представление о содержании изучаемого клавира оперной или балетной музыки, позволят реализовать замысел композитора.

### *Литература*

1. Люблинский А.А. Теория и практика аккомпанемента : методологические основы. Л. : Музыка, 1972. 82 с.
2. Инструментовка. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Инструментовка> (дата обращения: 1.02.2021).
3. Могилевская Л.А. За кулисами оперы: записки концертмейстера / предисл. Р. Щедрина. М. : Музыка, 2010. 288 с. : илл. + 1 эл. опт. диск (DVD-ROM).
4. Баренбойм Л.А. Музыкальная педагогика и исполнительство. Л. : Музыка, 1974. 336 с.
5. Крючков Н. Искусство аккомпанемента как предмет обучения. Л. : Музыка, 1961. 72 с.
6. Майкапар А.Е. «Вокалист нуждается в руководителе». URL: <http://www.muzcentrum.ru › programsarchive › concertmast> (дата обращения: 10.01.2021).
7. Скоробогатько Н. Нотатки оперного концертмейстера. Киев : Муз. Украина, 1973. 332 с.
8. Ладыгин Л.А. Теоретические основы исполнительской практики концертмейстера балета : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1990. 20 с.
9. Шендерович Е.М. О преодолении пианистических трудностей в клавирах: советы аккомпаниатора. Л. : Музыка, 1972. 48 с.
10. Готлиб А.Д. Основы ансамблевой техники. М. : Музыка, 1974. 96 с.
11. Молчанова Т.О. Мистецтво піаніста-концертмейстера у культурно-історичному контексті: історія, теорія, практика: монографія. Львів : Ліга-прес, 2015. 558 с.

12. Молчанова Т.О. Рациональность восприятия фортепианной фактуры клавира как инициальный фактор в работе концертмейстера // Искусство и культура: научно-практический журнал. 2014. № 3 (15). С. 39–47.

13. Римский-Корсаков Н.А. Основы оркестровки с партитурными образцами из собственных сочинений / ред. М. Штейнберга. М. ; Л. : Музгиз, 1946. Т. 1. 128 с.

**Tatiana O. Molchanova**, Mykola Lysenko Lvov National Music Academy (Lvov, Ukraine).

ORCID-0000-0002-2152-7341.

E-mail: prof@moichanova.pro

*Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*, 2021, 44, pp. 212–224.

DOI: 10.17223/2220836/44/16

# **STROKES AS A BASIC EXECUTIVE PRINCIPLE OF THE PIANIST-CONCERTMASTER'S WORK WITH THE CLAVIER OF THE OPERA AND BALLET**

**Keywords:** concertmaster; clavier; strokes; imitation

The purpose (aim) of the article is to determine the parameters of the formation of accompanist skills and abilities from the standpoint of interpreting the orchestral sound of the clavier. The objectives of the research are to analyze in detail the timbres of various orchestral instruments / groups and, on this basis, to develop the technology for their reproduction on the piano.

The principles of imitation of various orchestral groups and instruments are outlined. The system of their reproduction on the piano is generalized, which ensures the effectiveness of the ability to bring their sound closer to the sound of the orchestra and, as the next stage, the use of these skills in learning parts with soloists of the theater of opera and ballet, as well as in concert performance of opera scenes, arias, ballet numbers.

The physiological techniques of hand and finger work are analyzed in detail, which form the ability to recreate the sound of a particular instrument (group of instruments) by means of a piano.

Summarizing the analysis of the system of formation of accompanist skills and abilities from the standpoint of interpreting the orchestral sound of the clavier, which ensures the effectiveness of the ability to bring the sound of the piano closer to the sound of the orchestra, we define it as the main technological method in the work of a concertmaster of an opera and ballet theater.

Let us outline the main provisions that are important for this study:

- the subject of comprehension is the text of the score, transformed into the clavier;
- performance of an opera / ballet clavier as a kind of creative interpretation of orchestral music is aimed at preserving its real sound and revealing its content by means of the piano;
- the formation of the conceptual base of these skills is at the junction of understanding the sound and timbre characteristics of each instrument, and on this basis – understanding the means of its reproduction;
- the achievement of the necessary dynamic effects of the orchestra sounding by textured means, the finding of adequate forms of sound pronunciation on the piano is an important component of the imitation of instrumental strokes;
- reproduction of the sound of various orchestral instruments / groups on the piano, contributes to the formation of the accompanist not only technological skills, but also the emergence of the possibility of applied use in the process of artistic interpretation;
- the use of such imitations is advisable, since it comprehends and realizes the composer's intention.

These provisions are basic for mastering interpretive skills by the accompanist, which are formed in the following complex:

- study and analysis of timbres of various orchestral groups, orchestral instruments and the possibility of developing a system for their reproduction on the piano;
- revealing the role of physiological techniques of hand and finger work for imitation;
- the use of a particular technique as a result of a thorough study of the individual characteristics of orchestral instruments, its range and timbre characteristics, the experience of accumulating associative analogs;
- experimental formation of techniques for imitating the sound of orchestral instruments, achieved through long-term practical work.

The implementation of the outlined tasks contributes to the logical substantiation of the concertmaster's intentions, which are intentionally aimed at the professional artistic interpretation of orchestral music. Accordingly, the proposed variants of imitation of orchestral instruments / groups

will contribute to the embodiment of the real sound of the orchestra, help to create an idea of the content of the studied clavier of opera or ballet music, and will allow the composer's intentions to be realized.

### References

1. Lyublinskiy, A.A. (1972) *Teoriya i praktika akkompanementa: metodologicheskie osnovy* [Theory and Practice of Accompaniment: Methodological Foundations]. Leningrad: Myzuka.
2. Wikipedia. (n.d.) *Instrumentovka* [Instrumentation]. [Online] Available from: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Instrumentovka> (Accessed: 1st January 2021).
3. Mogilevskaya, L.A. (2010) *Za kulisami opery: zapiski kontsertmeystera* [Behind the Scenes of the Opera: Notes of the Accompanist]. Moscow: Muzyka.
4. Barenboym, L.A. (1974) *Muzykal'naya pedagogika i ispolnitel'stvo* [Musical pedagogy and performance]. Leningrad: Muzyka.
5. Kryuchkov, N. (1961) *Iskusstvo akkompanementa kak predmet obucheniya* [The art of accompaniment as a subject of instruction]. Leningrad: Muzyka.
6. Maykapar, A.E. (2013) *Vokalist nuzhdaetsya v rukovoditele* [The vocalist needs a leader]. [Online] Available from: <http://www.muzcentrum.ru/programsarchive/concertmast> (Accessed: 10th January 2021).
7. Skorobogatko, N. (1973) *Notatki opernogo kontsertmeystera*. Kyiv: Muz.Ukraina.
8. Ladygin, L.A. (1990) *Teoreticheskie osnovy ispolnitel'skoy praktiki kontsertmeystera baleta* [Theoretical foundations of the performing practice of the ballet accompanist]. Abstract of Art Studies Cand. Diss. Moscow.
9. Shenderovich, E.M. (1972) *O preodolenii pianisticheskikh trudnostey v klavirakh: sovery akkompaniatora* [On overcoming pianistic difficulties in clavier: an accompanist's advice]. Leningrad: Muzyka.
10. Gotlib, A.D. (1974) *Osnovy ansamblevoy tekhniki* [The basics of ensemble technique]. Moscow: Muzyka.
11. Molchanova, T.O. (2015) *Mistetstvo pianista-kontsertmeystera u kul'turno-istorichnomu konteksti: istoriya, teoriya, praktika*. Lviv: Liga-pres.
12. Molchanova, T.O. (2014) *Ratsional'nost' vospriyatiya fortepiannoy faktury klavira kak initial'nyy faktor v rabote kontsertmeystera* [The rationality of the perception of the piano texture of the clavier as an initial factor in the work of an accompanist]. *Iskusstvo i kul'tura: nauchno-prakticheskiy zhurnal*. 3(15). pp. 39–47.
13. Rimskiy-Korsakov, N.A. (1946) *Osnovy orkestrovki s partiturnymi obraztsami iz sobstvennykh sochineniy* [The basics of orchestration with score samples from own compositions]. Vol. 1. Moscow; Leningrad: Muzgiz.