

Министерство культуры Украинской ССР

Республиканский методический кабинет по учебным заведениям
искусств и культуры

ОСНОВНЫЕ ЗАДАЧИ ИЗУЧЕНИЯ
ОПЕРНОГО КЛАВИРА В КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОМ КЛАССЕ

Методические рекомендации
для преподавателей высших музыкальных учебных
заведений

Киев 1990

Методические рекомендации составила к.о.доцента
Донецкого музыкально-педагогического института

Т.Л.МОРГУНОВА

Рецензенты: Н.КОЗИНА, преподаватель Киевской
консерватории

А.КУШЦЕВ, к.о.доцента Львовской
консерватории

Ответственный за выпуск: В.И.ВОЛОХОНОВИЧ

Редактор: М.И.ПОЛТАВЕЦ

Искусство аккомпанемента - особый вид исполнительского искусства, который имеет свою технику и закономерности. Концертмейстерское искусство своеобразно тем, что требует от пианиста разносторонних творческих способностей: понимания природы вокала, знакомства с особенностями игры на различных инструментах, владения всеми выразительными средствами ансамблевого исполнения. Необходимо также учитывать, что работа концертмейстера в опере существенно отличается от его работы в балете, а работа в филармонии, в классах дирижирования, инструментальных классах училищ и музыкальных вузов имеет свои нюансы. Поэтому основная цель воспитания пианиста в классе концертмейстерского мастерства - подготовить его ко всем разновидностям концертмейстерской деятельности.

Одна из самых сложных областей искусства аккомпанемента - работа с вокалистами. Многие певцы начинают учиться музыке в совершеннолетнем возрасте и не всегда достаточно подготовлены для самостоятельной работы над своей партией. Основная работа по выучиванию певцом музыкального произведения и созданию им художественного образа приходится на долю концертмейстера. Поэтому настоящий концертмейстер должен не только владеть фортепианной техникой, хорошо читать с листа, но и понимать предмет и сущность вокального искусства, обладать также и педагогическими навыками. Тогда работа с солистами будет успешной. В повседневных встречах с солистами концертмейстер воздействует на творческую индивидуальность певца, способствует выработке определенного стиля совместной и индивидуальной работы.

Изучение вокального репертуара - необходимое звено в воспитании молодого концертмейстера. В этом процессе формируются не только концертмейстерские навыки, но и складываются такие важные качества пианиста-исполнителя, как умение активноintonировать мелодию, понимание фразировки, синтаксического строения музыкальной речи и органической основы агогических отступлений.

Трудные и специфические задачи ставит перед концертмей-

стером работа в оперных классах и оперных театрах. Концертмейстер в опере первый помощник дирижера, музыкального руководителя спектакля. От уровня квалификации концертмейстера, его опыта зависит уровень исполнительского мастерства солистов.

Опера — высшая форма вокальной музыки, сложнейший музыкальный организм, требующий особого подхода к изучению и исполнительскому воплощению. Сочетание драмы и музыки, участие огромного исполнительского коллектива создает незабываемое художественное впечатление и, в то же время, работа над воплощением замысла композитора содержит специфические особенности.

Большую роль в формировании концертмейстерских навыков играет работа со студентами над оперным клавиром. В опере исторически сложились определенные формы вокального повествования. Это речитатив /*secco, accompagnato* /, монолог /ария, песня, романс, ариозо, баллада/, ансамбль. Большую роль в развитии действия играет оркестр — активный участник всех событий. Могучим выразительным средством служит в опере хор. Формы хоровой музыки чрезвычайно богаты и охватывают все многообразие вокально-хоровых жанров — от песни до сложных полифонических построений.

Но все эти формы не существуют отдельно сами по себе, они связаны композитором в крупные драматические построения — сцены. В сцене могут быть самые различные сочетания оперных форм — выбор их диктуется музыкально-драматургическим содержанием данного отрывка.

В классах концертмейстерского мастерства практикуется изучение отдельных арий и сцен из клавира. В результате у студента не складывается цельное представление об опере, о месте данной сцены, арии в развитии драматургического действия. Да и репертуарного запаса к концу обучения фактически нет. Поэтому в начале работы концертмейстер, попавший в оперный коллектив, испытывает огромные затруднения, связанные с недостатком репертуара, со слабым владением техникой работы с солистами.

Как же изучать оперный клавир в классе концертмейстерского мастерства? Нужно подчеркнуть, что клавир предназначен для ре-

петиционного процесса. Им пользуются при разучивании вокальных партий / сольных и хоровых /, на общих спевках, репетициях мизансцен. И только отдельные отрывки, чаще всего арии, могут быть исполнены в концертах с фортепианным сопровождением. Поэтому не всегда нужно совершенное исполнение фортепианной партии, иногда более важно передать основные элементы сочинения: мелодию, гармонию, ритм. Да и учебного времени не хватает, чтобы подг. говить весь клавир к концертному показу. Здесь уместно вспомнить, что есть три разновидности изучения музыкального произведения:

чтение с листа,
исполнение в "эскизе",

подготовка к концертному исполнению.

Все эти формы изучения необходимо применять в работе над оперным клавиром. Причем большую часть клавира можно пройти "в порядке ознакомления" или "в эскизе". Это в высшей степени полезная форма работы. Педагог должен вырабатывать у ученика умение не только хорошо, но и быстро выучивать произведения, учить его уверенно ориентироваться в незнакомом материале, быть достаточно самостоятельным на всех этапах работы.

Нельзя недооценивать и роль чтения с листа в процессе работы над клавиром. Использовать эту форму работы можно следующим образом: пианисту дается задание ознакомиться с несколькими оперными сценами; на следующем уроке педагог проверяет исполнение, предложив сыграть одну из них. Не зная, на какую падет выбор, даже нерадивые студенты предпочитают хотя бы раз дома проиграть заданные сцены. При этом важно, чтобы будущий концертмейстер чувствовал единство драматургического развития, понял роль и место каждого образа в развитии идеи оперы.

Часть сцен можно изучить с иллюстративными — такая работа поможет студенту ярче представить характер персонажей.

Начинать работу по освоению оперных сцен необходимо со второго курса, т.е. с самого начала занятий по концертмейстерскому мастерству. В первом полугодии можно проработать небольшие сцены, несложные в техническом отношении /например, дуэт Церлины и Дон-Жуана из оперы В. Моцарта "Дон-Жуан", дуэт Розины и Фигаро из оперы Д. Россини "Севильский цирюльник", сцену Игоря и

Овдур из оперы А. Бородина "Князь Игорь". В процессе работы над этими сценами педагог может определить степень одаренности студента, его силу и способность к концертмейстерской деятельности в опере, и в зависимости от этих данных планировать его дальнейшие занятия в этой области.

Желательно составлять перспективный план изучения оперных сцен так, чтобы к концу обучения в репертуаре студента был хотя бы один клавир полностью и несколько сцен и действий из других клавиров. В плане нужно детально продумать, какие сцены в какой форме следует изучать. Конечно, такой план может в процессе работы изменяться и дополняться. Но благодаря ему работа по изучению клавира оперы, по накоплению репертуара станет целенаправленной, ритмичной, организованной / см. приложение /.

Как же готовить те сцены, которые предназначаются для показа на зачетах или экзаменах? В начале изучения сцены нужно определить характер взаимодействия героев, роль каждого героя в развитии действия, в создании общего настроения данного отрывка. Следует обратить внимание на основные средства, которыми автор характеризует персонажи: интонационный склад мелодики, метроритмический рисунок партии, характер инструментовки, темповую драматургию развития образа. Параллельно с работой над музыкальным материалом студент должен ознакомиться с литературой об истории возникновения данной оперы, о месте, которая она занимает в творчестве композитора, об особенностях ее строения. Только тогда он сможет проникнуть в замысел композитора, понять те идеи, которые воплощены в произведении.

Студент обязан полностью освоить все музыку данной сцены: знать и уметь петь все вокальные партии и, разумеется, хорошо играть партию фортепиано.

О важности и необходимости этой работы говорит такой пример из истории оперного искусства. Главную роль в первой постановке оперы Д. Верди "Отелло" исполнил Таманьо, "певец легендарный, с потрясающим по мощи "ваховым голосом", могучей фигурой и титаническим темпераментом. Но певец не отличался особой музыкальностью. Таманьо до такой степени не точен в чтении музыки, - жаловался Верди дирижеру Таччо, - что ему необходимо пройти партию с подлинным музыкантом". Композитору пришлось потратить немало сил, чтобы Таманьо превосходно исполнил роль Отелло. Каждое слово,

фраза, нота были отточены самим Верди!¹

Здесь мы видим какое огромное значение композитор придавал именно точности, органичному овладению музыкальным текстом. Г. Нейгауз писал: "Чем яснее цель, тем яснее она диктует средства ее достижения. Что определяет как, хотя в конечном счете как определяет что".² В этом остроумном высказывании подчеркнута диалектическая взаимосвязь содержания и формы. От несовершенства формы / а именно исполнение, живое звучание является формой существования музыки / обедняется и искажается само содержание.

Знание концертмейстером вокальной партии не обязательно при работе над ансамблями. На первой стадии звучит, когда каждый солист работает над текстом отдельно, концертмейстер должен уметь петь партии недостающих партнеров.

На пути к полному овладению музыкальным материалом возникает ряд серьезных и иногда трудноразрешимых задач. Одна из самых сложных - проблема пения. От пианиста, аккомпанирующего скрипачу, не требуется умение играть на скрипке, а от концертмейстера, работающего с вокалистами, требуется умение петь, квалифицированно разбираться в технологии вокального звукоизвлечения. Если концертмейстер "не знает, что нужно для того, чтобы у певца капал-то фразы, звук, слово получилось так, а не иначе, и какому идеалу хорошего исполнения нужно стремиться певцу, то есть если у самого концертмейстера не выработан высокий критерий требований и певческому исполнительскому искусству, - коэффициент полезности его труда будет невысок."³

В индивидуальных занятиях с певцом концертмейстер, помимо соблюдения метрики и ритма, должен обязательно следить за точностью звуковысотной интонации. Многие погрешности интонации происходят часто не из-за небрежности или плохого слуха, а из-за несовершенной вокализации,

1. Тарасов Л., Константинова И. Ла Скала: Рождение и жизнь театра. // Муз. жизнь, 1977, №18, с.23
2. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. - М., 1961, с.4
3. Виноградов К. О работе оперного концертмейстера. - В сб.: О работе концертмейстера. - М., 1974, с.112

из-за неверно взятого дыхания, при недостаточно правильных переходах голоса из одного регистра в другой. Очень часто именно совет концертмейстера может натолкнуть солиста на верный путь избавления от интонационной неточности. Пианисты же, в силу того, что рояль является строго темперированным инструментом, фактически не сталкиваются с проблемами интонации и совершенно не подготовлены к такой работе.

Огромная сила воздействия вокальной музыки заключается в том, что музыка соединяется со словом. И в работе с вокалистом концертмейстер должен следить за отчетливостью дикции певца, причем нельзя понимать эту задачу как просто ясное, грамотное произнесение слов. Художественная речь требует не просто отчетливой, а выразительной, образной дикции, служащей выделению эмоционально ударных моментов переживания, действия. В этой области концертмейстер многое может подсказать солисту, ведь он слышит, какой гармонией окрашено то или иное слово, как развита оркестровая ткань в тот или иной момент сценического действия, и его помощь солисту в решении проблемы выразительного пения может быть очень весомой.

Целесообразно организовать факультатив сольного пения для пианистов, желающих посвятить себя работе с вокалистами. Тогда, кроме подготовки в области интонации, дикции, понимания основ выразительного голосоведения, этот факультатив оказал бы огромную помощь в организации труда концертмейстера. Многие начинающие концертмейстеры после нескольких дней работы в театре "теряют" голос, им приходится своими силами приспособливаться к пению, из-за чего существенно снижается эффективность занятий.

Но так как факультатива сольного пения пока не существует, то педагог, в меру своих возможностей, должен подготовить студента к пению вокальных партий. Для начала можно ясно проговаривать вокальные партии, сохраняя ритм, в котором они написаны. На этой стадии нужно внимательно разобраться в логике речи, отметить наиболее выразительные моменты. Такую речь нужно соединить с исполнением партии фортепиано. Особенно полезна эта работа в тех отрывках, где композитор дает сложное полифоническое сочетание мелодических линий.

Moderato *assai quasi andantino* Ж.И. Чайковский, Пиковый гора
Соло и дуэт (В. Каратыгин)

Лаза: О, бо-же! Он бе-зу-мен!

Герми: Ве-р-ли! У-пра-ча-а!

Andante

Студент должен уметь сыграть на рояле вокальные партии вместе с гармонической основой или же с основной мелодией партии оркестра, если сочетание полифоническое. В некоторых случаях для удобства исполнения можно одну из партий перенести вверх или вниз на октаву!

Andante semplice П.И. Чайковский, Исландия / Трейф

Мейта: Май пен-чик Цо-пан-га Тоу-та-ла Ус-та-ла ли?

средний голос, обозначенный пунктиром, не играть

Вокальные партии и партии оркестра - единое целое, но на первых порах изучения возможна, а иногда и необходима работа отдельно над вокальной частью.

Некоторые особенности возникают в работе над вокальной партией в ансамблях. Студенту нужно объяснить, что он должен показывать вступления каждого действующего лица. Это не сложно, когда ансамбль построен в форме диалога, но такие случаи довольно редки. Часто партии партнеров накладываются друг на друга. В таких случаях нужно переходить от одной партии к другой, не допевая концы фраз. Такие переходы нужно отметить в тексте:

Andantino con moto П. Чайковский "Щелкочиха" / 4 кварт.

Ли-за
Зв-ы-ты-ста-но и сле-зы

Гер-ман-на
Зв-ы-ты-ста-но и сле-зы

В тех отрывках, в основе которых лежит канон, не следует постоянно перескакивать от одной партии к другой, - при таком подходе музыкальный смысл понять чрезвычайно трудно. Вначале уместен показ сочетания двух голосов, а затем нужно исполнить тот голос, который более удобен для пения данному студенту!

Allegretto П. Чайковский "Евгений Онегин"

Л.
Вра-ги! Дав-но ли злу-ет вра-ги! Как жаль да

О.
Вра-ги! Дав-но ли злу-ет вра-ги! Как

Л.
Кро-ви от-ве-да? Дав-но ли мы вь-ем до-су-га тра-но-зу

О.
Жал-ко да кро-ви от-ве-да? Дав-но ли мы вь-ем до-су-га тра-

Часто вокальные партии сложны по тесситуре, да и концертмейстер, обладая одним голосом, должен петь все партии, начиная от колоратурного сопрано, кончая басом. Поэтому приходится приспособливать вокальную партию к возможностям своего голоса. Так, высокие ноты можно переносить на октаву вниз, низкие на октаву вверх. Интервальный строй мелодии несколько изменяется, но это только "запасной выход", и подразумевается, что концертмейстер ясно представляет строение мелодии.

В больших ансамблях концертмейстер должен уметь петь каждый голос, но для показа на зачете или экзамене следует так выбрать голоса, чтобы чувствовалось основное настроение ансамбля, его многоплановость. Иногда в партии оркестра дублируются голоса ансамбля, тогда для пения нужно выбрать другой голос:

Andante А. Верди "Квартет из оперы «Риголетто»"

Джин-на
Слад-ким

Ми-лена
Гра-ва, кто не по-све-т от сла-вы-ши-и у-бо-

Герцог / Петья
О, кра-со-та мо-ло-да - га - я я твог

Риго-летто
ты в из -

С вокальной партией тесно связаны выбор концертмейстером исполнительских средств и осознание необходимости той или иной мелодии их исполнения. Большую роль в конкретизации музыкального образа играет артикуляция. Основной вид мелодической артикуляции - пластически гибкая линия legato. Поэтому и мелодизация аккомпанемента вызывает образ ощущения, сопереживания. Речитативная декламация вызывает в жизни отрывистое произнесение слова, а иногда и слога, что дает совершенно противоположное артикуляционное решение сопровождения. Аккордовые опоры речитативов иногда даны как утверждение, иногда стремительны.

Важным фактором, определяющим артикуляцию, является характер драматургического действия. Часто в музыке переданы особенности движения героев, энергия жестов, походки.

Диаметральное противопоставление артикуляционных приемов во много раз усиливает контраст состояний. Так, судорожные движения Мельника в сцене сумасшествия из оперы "Русалка" переданы в музыке различными отрывистыми штрихами, а появление протяжной мелодии legato в эпизоде "Да, стар и шаловлив я стал" выразительно показывает трагическое возвращение к сознанию.

Точность штриха важна и в звукоизобразительных моментах

/образы капель, звонов и т.д./.

Большая сила воздействия кроется в агогических отклонениях. Исполнение не может быть арифметически точным воспроизведением ритмических отношений, зафиксированных в тексте. Поэтому, кроме тех указаний ускорения или замедления, которые выписаны композитором в тексте, в живом исполнении есть масса микроагогических отступлений и концертмейстер должен понять их природу. Даже тогда, когда в партии циркулезно выписаны мельчайшие отклонения от основного темпа /как в операх Дж. Пуччини/, студент обязан взвешивать отнестись к этим указаниям, освоить их в процессе работы, и, в то же время, не делать исполнение своей партии раз и навсегда неизменным. Ведь характер агогических отступлений в большой мере зависит от темперамента, вкуса, индивидуального ощущения солиста. Но и в этой области есть свои закономерности.

Прежде всего это понятие икта, или главного момента. "Естественное тяготение к сильному моменту, относительная его протяженность и последующее восстановление основного темпа - гибкая и подвижная форма живой речи."¹

Агогические отклонения тесно связаны с законами выразительной речи. Перед иктом темп расширяется, как бы подчеркивая значительность сильного момента /"Ах, истомилась, устала я"/. Особенно ярко это проявляется в подготовке кульминационных вершин.

Слова, концентрирующие в себе основной смысл, эмоциональность высказывания, часто выделяются подчеркнутой артикуляцией согласных, что вызывает микрорасширение темпа /"Отчего это прежде не знала ни тоски я, ни горя, ни слез"; "Какою грустью я томим"/.

Агогика дыхания и цезур также связана с выразительностью речи. Тут нужно помнить о том, что необходимость вдоха при отсутствии удобной паузы требует соответствующей цезуры и сполнения /например, в арии Фарлафа, в конце арии Кончака/.

Увеличение или уменьшение времени цезуры существенно сказывается на характере музыки. Например, в следующем отрывке

стремление к кульминации выражается в некотором укорачивании пауз, что сообщает этой музыке огромную взволнованность, устремленность:

Allegro agitato А. Верди Сцена Анды из оп. "Анда"

Анда

За ко-лес-ни-цей сам чер о-тец мой ско-ван-ный це-пи-ли!

Но во всех этих отклонениях важно соблюдать чувство меры. Главное, чтобы не искажалась метро-ритмическая основа музыки, не менялась природа длительностей, указанных в тексте, т.е. при ускорении четверти не превращались бы в восьмые, восьмые в шестнадцатые и т.д. Особенного внимания требует ритм в рецитативах, даже если есть ремарка *al piacere*. Нужно подробно и точно выучить данный отрывок, а затем постараться понять, что хотел выдлить автор, в чем он хотел дать свободу исполнителю.

Агогическое решение постлюдий и интерлюдий находится в тесной связи с той ролью, которую они играют. Интерлюдии объединяют или разделяют мысль, нагнетают эмоциональное напряжение, часто вносят существенные изменения в характер музыки. Такие интерлюдии обычно вызывают то или иное агогическое отклонение. Если интерлюдия связывает два построения, она часто имеет тенденцию к ускорению, если же разделяет - то к замедлению. Характерный пример в этом отношении представляет ариозо Иоланты из оперы П. Чайковского "Иоланта".

Нужно обратить внимание студента на агогические оттенки танцевальных ритмов, которые образуются в непосредственной связи с характером танцевального движения. Так, например, в основе арии Маргариты с жемчугом из оперы Ш. Гуно "Фауст" лежит жанр вальса, и подчеркивание характерных моментов вальсового движения /некоторое замедление "полета" и слегка ускоренное

1. Либлинский А. Теория и практика аккомпанемента. - Л., 1972, с. 62

кружение/ бнесет живое разнообразие в исполнение:

Allegro non troppo Ш. Гуно "Фауст" Ария Маргариты

Ах!

как смежно сло-треть мня на се-бя!

sosten.

pp

Пианист должен хорошо представлять агогическую природу исполнения различных интервалов. Особенно ярко агогика интонации проявляется в выразительности интервального скачка, которая вызывает расширение метроритма. Опевание одного звука также часто влечет за собой расширение темпа /кроме колоратурных кadenций/.

Все агогические отклонения должны быть решены в органическом единстве с остальными элементами исполнительского замысла, а делать какие-то замедления, ферматы, ускорения только потому, что "так поют", значит непрофессионально подходить к изучению музыкального материала. Студенту с самого начала нужно дать установку на то, что творческое, глубокое исполнение, успешная работа над оперным клавиром может состояться только на основе вдумчивого, исследовательского отношения к изучаемому произведению.

Агогические отклонения могут быть выразительными только на фоне устойчивого темпа, ведь даже авторские указания на изменения темпа не освобождают исполнителя от метро-ритмической основы музыки. А необоснованное, преувеличенное, часто повторяющееся *cibato* превращает клавир в хаотическое нагромождение отдельных отрывков, не связанных между собой.

Перед педагогом стоит очень важная задача - воспитание у студента дирижерской воли. Студент концертмейстер должен постоянно отдавать себе отчет, каким метрическим долям принадлежат все ритмические соотношения такта. Особенно это важно в эпизодах со сложным ритмом и там, где ритмическое однообразие как бы превращает музыку в нерасчлененное движение /например, в тремоло/.

У пианиста следует воспитывать умение в комплексе видеть и слышать вокальную партию с фортепианной партией клавир. Есть студенты, которые обладают этими качествами в самом начале обучения искусству аккомпанемента, но бывает и такие случаи, когда студент, уже выучивший определенную сцену, исполняя ее, расходитя сам с собой и не замечает этого!

Наряду с ощущением метрических закономерностей, у студента нужно вырабатывать умение активно вести линию развития, не просто следуя нотным знакам, а как бы заново создавая музыку.

Развитие музыкальной мысли может осуществляться только в определенных темпах. Темп - это жизнь музыки, ее движение. Глубина воплощения образов оперы во многом зависит от правильного понимания концертмейстером темповых отношений, от умения сохранять единый темп в любых ритмических сложных построениях.

Здесь нужно отметить, что право окончательного определения темпов в опере принадлежит дирижеру. Но это не может освободить концертмейстера от обязанности понимать и хорошо разбираться в темпах изучаемого произведения. Ведь если пианист усвоил темповые соотношения, то при встрече с дирижером корректируется только абсолютная величина темпа, т.е. определенный темп может быть несколько быстрее или медленнее, чем его представлял концертмейстер.

Верное понимание темповой драматургии способствует правильно-му воплощению развития образов, убедительной передаче основных отношений действующих лиц, глубокому раскрытию основного конфликта оперы. Кроме того, в чередовании темпов, в их последовательности, в их связях кроется большой смысл.

Повторяющиеся темпы образуют как бы арки, скрепляющие единство огромного музыкального организма. Например, в опере П. Чайковского "Пиковая дама" два ариозо Лиэн из второй картины /"Откуда эти слезы"/ и из шестой картины /"Ах, истомилась, устала я"/ написаны в темпе *Andante* /♩=66/. Томительные предчувствия в ариозо из второй картины находят свое разрешение в горестных фразах ариозо из шестой картины.

Часто именно темповые соотношения усиливают выразительность конфликта. Так, в начале сцены Ярославы и Владимира Галицкого из первого действия оперы А. Бородина "Князь Игорь" темп в партиях персонажей общий - *Moderato*. Но партия Ярославы затем стремительно развивается /*Allegro moderato, Agitato, Animato ass. V*, а у Владимира темп остается неизменным, - этот прием усиливает ощущение конфликтности ситуации, и в то же время ярко показывает характер каждого действующего лица.

Важным выразительным средством является оркестровка оперы. Пианист, изучающий оперный клавир, должен стараться передать на рояле характер звучания оркестра. Желательно иметь партитуру оперы, если же ее нет, то студент должен прослушать оперу в записи или живом исполнении и отметить основные черты оркестрового письма композитора. Особое внимание он должен обратить на то, какие инструменты или их группы сопровождают тот или иной эпизод, где есть *tutti*, в каком изложении каких инструментов звучат лейтмотивы оперы. Все эти детали нужно отметить в клавире, т.к. концертмейстер в период изучения партий должен указывать певцу, какие инструменты звучат перед его вступлением. Да и работа пианиста по воплощению оркестрового звучания будет более организована.

Стараясь приблизить звучание рояля к оркестровому, студент обязан хорошо представлять тембровые особенности инструментов оркестра, их динамические возможности, основные штрихи, которые используются при игре на этих инструментах.

Наиболее сложным является воплощение различных тембров на рояле, особенно звучания струнных. Пианист должен находить наиболее подходящие способы звукоизвлечения, приближающие звучание рояля к звучанию оркестра. Так, чтобы приблизиться к звучанию струнных, нужно, по возможности, смягчить атаку звука, прикасаясь к клавиатуре мягко, избегать резкого толчкового движения пальцев вниз, кисть также должна быть мягкой. Звучание валторн может быть передано плотным, глубоким звукоизвлечением, трубные сигналы можно исполнять резким движением направленных вертикально к клавиатуре пальцев.

Предложенные рекомендации дают только примерное представление о путях передачи оркестрового звучания. В каждом конкретном случае нужно найти наиболее приемлемый прием звукоизвлечения.

Тембр важен не только в исполнении партии солирующего инструмента, но и в исполнении всех голосов аккомпанемента. Даже в таком простом, казалось бы, сопровождении:

Andantino

К. Сен-Санс «Самсон и Далила»
Ария Далилы

нужно почувствовать мягкость, глубину звучания контрабаса и виолончели, бархатистость, легкость звучания альтов и скрипок.

Специфика инструмента отражается и на динамике, - *f* тромбонах из арии Кончака и *f* флейт из арии Джильды будут совершенно разными по абсолютному уровню динамики.

Штриховые особенности исполнения также должны быть в центре внимания студента. В каждом конкретном случае нужно найти адекватное воплощение штриха на рояле. Надо учитывать, что штрихи переносятся в клавир точно из партитуры и не всегда их точное исполнение на рояле приводит к такому же

звучанию, как в оркестре. Например:



Здесь в партии виолончели проходит основная тема ариозо. Если скрупулезно исполнять лиги /т.е. поднимать после каждой лиги руку/, то тема рассыплется на мелкие мотивы, потеряет широкое дыхание лирической мелодии. А ведь эти лиги показывают только смену направления смычка. У виолончели смена смычка не прерывает звуковой линии и поэтому пианисту нужно объединить всю фразу под одной лигой. Следует различать функции технических лиг и функции смысловых и фразировочных.

Очень внимательно нужно решать вопрос об исполнении штриха *staccato*. Так, *staccato* флейт во вступлении к арии Джильды на рояле остро играть нельзя, т.к. возникнут ассоциации с *pizzicato* струнных. Исполнение этого отрывка должно быть более близким к *non legato*, чтобы передать мягкость, лиричность, светлый характер звучания флейт:



Агогические отклонения, подчеркивающие сопоставление различных групп оркестра, тоже помогают созданию оркестровости звучания.

Часто фортепианная партия клавира не звучит оркестрово из-за следующих недостатков: бестембрового звучания нижних голосов, неверного употребления педали /продление педалью длительностей на паузах, выдерживание педали на одной гармонии/,

пассивного окончания длительностей /особенно в аккордах/.

Фортепианная партия клавира является переложением оркестровой партитуры и, если встречаются какие-то технические сложности, непianiстичное изложение некоторых эпизодов, то можно их сделать удобными для игры на рояле следующими приемами:

- облегчить перераспределение голосов между руками /без изменения текста/;
- несколько изменить текст /сократить двойные ноты, аккорды, заменить ломаные октавы /;
- создать принципиально новое изложение, которое более верно передает сущность оригинала.¹

Таким образом, залогом успешности освоения оперного клавира является осознание главной идеи оперы как музыкально-драматического произведения, овладение всем музыкальным материалом произведения, правильный выбор исполнительских средств и постоянная работа над воплощением музыки в ее конкретном звучании. В то же время будущему концертмейстеру необходимо уяснить, что каждая сцена оперы - это только ее составная часть, которая обладает собственной драматургией. Поэтому она должна быть проработана и преподнесена как необходимая ступень в развитии всей оперы.

Четко выстроить общую драматургию огромного и многопланового произведения - задача трудная, но, при правильно поставленной работе, разрешимая. И здесь особенно важна роль педагога, всесторонне раскрывающего студенту верный путь преодоления трудностей.

1. Более подробно об основных принципах преодоления трудностей в переложениях см.: Шендерович Е. О преодолении pianiстических трудностей в клавирах: Советы аккомпаниатора. - Л., 1972, 46 с

ПРИЛОЖЕНИЕ

ПРИМЕРНЫЙ ПЛАН ИЗУЧЕНИЯ СЛАВИРА ОПЕРЫ

ВРЕМЯ ИЗУЧЕНИЯ / по семестрам/	ЗАДАНИЕ	СЦЕНЫ
		Подготовленные для показа
У	Действие I	2. Сцена и ариозо Германа
	Картина I	
	Картина 2	10. Заключительная сцена
У I	Действие II	14. Интерлюдия "Искренность Пастушки" /в, г/
	Картина 3	
	Картина 4	17. Финальная сцена
	Картина 5	
У II	Действие III	21. Сцена и дуэт
	Картина 6	
		24. Заключительная сцена

П. ЧАЙКОВСКОГО "ПИКОВАЯ ДАМА"^I

СЦЕНЫ		
Взуч. ные с иллюстраторами	Подготовленные "в эскизе"	Прочитанные с листа
5. Сцена и баллада Томского	3. Хор гуляющих и сцена	Интродукция
Ариозо Лизы из заключительной сцены	6. Заключительная сцена "Гроза"	1. Хор детей, нянек
	6. Сцена, романс Полины и хор	4. Квинтет и сцена
12. Сцена и ария Куклы	14. Интерлюдия "Искренность Пастушки" /а, б/	7. Дуэт Лизы и Полины
		9. Сцена и ариозо Губернантки
	16. Сцена и хор	11. Антракт и хор
	19. Сцена	13. Сцена
		15. Заключительная сцена
		18. Антракт и сцена
20. Сцена и ариозо Лизы	23. Песня Томского и хор игроков	

I. Названия сцен и их нумерация цитируются по изданию: М., 1960

Л И Т Е Р А Т У Р А

- В и н о г р а д о в К. О специфике творческих взаимоотношений пианиста-концертмейстера и певца - В сб. : Музыкальное исполнительство и современность / Сост. М. Смирнов.-М., 1968, с. 156 - 173
- Г с т л и б А. Основы ансамблевой техники.-М., 1978, 72 с
- Л ю б л и н с к и й А. Теория и практика аккомпанемента.- Л., 1972, 80с
- М у р Д. Певец и аккомпаниатор: Воспоминания. Размышления о музыке.- М., 1987, 429с
- Н е й г а у з Г. Об искусстве фортепианной игры. - М., 1961, 317с
- Н е с т е р е н к о Е. Размышления о профессии. - М., 1985, 184с
- О р а б о т е концертмейстера: Сб. статей // Под редакцией М.Смирнова/. - М., 1974, 123с
- Т а р а с о в Л., К о н с т а н т и н о в а И. Ла Скала: Рождение и жизнь театра.// Муз. жизнь, 1977, №18, с. 21 - 23
- Ш е н д е р о в и ч Е. О преодолении пианистических трудностей в клавирах: Советы аккомпаниатора. - Л., 1972, 46с

Подписано к печати 19.06.90. Формат 60х90 1/16 объем 1,5 п.л.
Тираж 200 экз. Зак. 2006. Печать офсетная.

ВНИИГД. 340048, Донецк, ул. Артема, 157