

Работа концертмейстера в классе дирижирования по адаптации нотных текстов оперных и кантатно-ораториальных произведений

Константинова Ольга Валерьяновна,
концертмейстер кафедры хорового дирижирования и народного пения Чувашского
государственного института культуры и искусств, г. Чебоксары

Аннотация. Статья посвящена одной из серьезных проблем деятельности концертмейстера в классе дирижирования, а именно, проблеме адаптации нотных текстов в произведениях крупной формы. Автор рассматривается процесс подготовительной работы с нотным материалом сочинений, являющихся фрагментами оперных и кантатно-ораториальных произведений, в которых партия фортепиано должна восприниматься как оркестровая партитура. В контексте данной задачи в статье определяются этапы работы над созданием исполнительской (фортепианно-технологической) редакции нотного текста с учетом индивидуальных особенностей пианиста-концертмейстера.

Ключевые слова: концертмейстер, адаптация, крупная форма, дирижер, оркестровая партитура, фортепианная фактура, музыкальное произведение, интерпретация.

Для цитирования: Константинова О. В. Работа концертмейстера в классе дирижирования по адаптации нотных текстов оперных и кантатно-ораториальных произведений // Сохранение и развитие традиций отечественной музыкальной культуры : материалы VIII Всероссийской научно-практической конференции (Чебоксары, 26 марта 2024 г.). Чебоксары : ЧГИКИ, 2024. С. 58–61. EDN: EFKNVN

В учебный репертуар дисциплины «Дирижирование» в учреждениях и среднего, и особенно высшего профессионального образования обязательно включаются произведения, которые принято называть «крупной формой». Подобное обозначение связано с характерными для этих произведений достаточно большими объемами текста. Как правило, это фрагменты оперных или кантатно-ораториальных сочинений либо отдельные крупные произведения для хора с оркестровым (реже фортепианным) сопровождением, в которых музыкальный материал организован в развернутые по масштабу структуры. В качестве важнейших особенностей музыкального материала в произведениях крупной формы следует назвать следующие:

- многоплановость фактуры, где нередко сочетаются различные исполнительские компоненты (оркестр, солирующие оркестровые инструменты, хор разных составов, ансамбли солистов, певцы-солисты);
- в клавирах оперных и кантатно-ораториальных сочинениях фортепианная партия представлена в виде переложения многотембрового оркестрового материала для рояля;
- наряду с четко структурированными сложными музыкальными формами (сложная трехчастная, сонатная, фуга), нередко встречаются формы свободного строения с нерегламентированным количеством разделов и несимметричным их строением.

В процессе работы над крупной формой в классе дирижирования студенту особенно необходимо находиться в тесном взаимодействии, как с педагогом, так и с концертмейстером-пианистом. Именно такое триединство позволит в наиболее полной степени сформировать у начинающего дирижера умения, необходимые для исполнения

произведений наиболее сложного профессионального репертуара. При этом на концертмейстера возлагается очень важная функция – звуковое воплощение исполнительских намерений студента, который должен услышать результат своих действий в полном объеме, со всеми вышеназванными фактурно-тембровыми составляющими. Поэтому работа грамотных концертмейстеров над исполнительским освоением нотного материала начинается с его всестороннего анализа. Он включает в себя: выявление строения музыкальной формы; ознакомление с литературной основой (переводные тексты в произведениях зарубежных композиторов желательно сравнить с оригиналами); краткий обзор средств музыкальной выразительности (гармонических приемов, фактуры, метроритмического строения, тембровых особенностей оркестровой партии); ознакомление с авторскими и редакторскими ремарками. Заметим, что более эффективным будет выполнение такого анализа совместно со студентом и педагогом. В содержание данной аналитической работы входит и определение художественного стиля произведения, наличия в музыке признаков первичных жанров (песня, танец, марш), что влияет на правильное определение многих средств музыкально-исполнительских приемов: динамических, темповых, штриховых, тембровых.

На этом этапе полезно прослушивание вместе со студентом-дирижером изучаемого произведения в разных его исполнительских интерпретациях с последующим обсуждением моментов, несовпадающих с вашим взглядом на те или иные исполнительские решения. В результате такой серьезной работы формируется внутреннее слуховое представление, определение драматургической линии художественно-образного развития произведения.

Второй этап работы охватывает самый большой и трудоемкий для концертмейстера раздел – техническое освоение нотного текста в контексте чисто пианистических задач. Одна из которых переложить оркестровую партию в удобную для пианиста фортепианную фактуру. Эти задачи обусловлены тем, что клавирные переложения оперных и кантатно-ораториальных сочинений зачастую бывают очень сложны для воспроизведения на фортепиано одним концертмейстером. Очень часто редакторы сами переключают нотный текст таких произведений и зачастую он бывает очень сложен для воспроизведения концертмейстером на фортепиано. «Требуется приспособлять текст к рукам поскольку не всегда удобно для пианиста прописаны клавиры – преувеличен диапазон аккордов или количество звуков в аккорде, или быстрые аккордовые пассажи, различные фактурные сложности. Необыкновенно сложны и насыщены оркестровые клавиры, чтобы сыграть их приходится делать переложения под себя» [Крыловская, 2021, с. 208]. Потому в соответствии с методическими требованиями, в классе дирижирования необходимо наличие двух концертмейстеров для исполнения каждого произведения на двух роялях. Это, во-первых, важно для формирования у обучаемых навыков организации метроритмического ансамбля, а во-вторых, позволяет наиболее полно воссоздать музыкальную ткань сочинения крупной формы. Распределение нотного текста осуществляется совместно обоими концертмейстерами с учетом различных типов соотношения хоровой и оркестровой фактур. В подобных случаях один из концертмейстеров играет партию инструментального сопровождения, а другой – воспроизводит партитуру хора и солистов.

В качестве примера приведем гимн «Царь вышних сил» из 1 действия оперы «Орлеанская дева» П. И. Чайковского, где одновременно поют три солиста и хор в сопровождении оркестра. При этом партии солистов, поющих в ансамбле, и хора не дублируются, а оркестровая партия тоже не совпадает со звучанием хоровой партитуры, а только поддерживает ее гармонически. В данном случае, без участия двух концертмейстеров не обойтись, потому что главная музыкальная мысль проходит в хоре и у ансамбля солистов,

а оркестр играет сопровождающую роль. Здесь материал распределяется таким образом, что один концертмейстер играет партитуру хора и солистов, что подразумевает певучесть голосоведения, соблюдение цезур для взятия дыхания, чтобы максимально достичь приближенности к хоровой звучности, а другой – исполняет полностью оркестровую фактуру. При этом второму концертмейстеру приходится искать приемы для обеспечения звучания, как можно более ассоциирующегося с характерными тембрами инструментов симфонического оркестра.

Следует заметить, когда нет двух концертмейстеров, пианисту приходится адаптировать фактуру с учетом наибольшей возможности сохранения самых важных ее компонентов, обеспечивающих воплощение музыкального содержания. Среди произведений крупной формы встречаются такие, где оркестровая фактура в клавире полностью дублирует хоровую партитуру, например, хор «Светлый хор облаков» из оперы «Дидона и Эней» Г. Перселла. В данном случае, концертмейстеру достаточно удобно воспроизводить музыкальное произведение, так как вся фактура хорошо прослушивается. Или хор «На реках чужбины» Ш. Гуно, где также фактура аккомпанемента удачно сочетается с хоровой партитурой, так как сначала идет развернутое инструментальное вступление, затем звучит хор а cappella, а следующее затем хоровое фугато полностью дублируется оркестром.

Но более часто в произведениях крупной формы хоровая партитура и аккомпанемент совершенно самостоятельны. Тогда приходится адаптировать нотный текст таким образом, чтобы играть с совмещением, то есть объединять хоровую партитуру с оркестровой фактурой. Например, Хор «Грозный лев Святого Марка» из I действия оперы «Отелло» Дж. Верди, где мы играем таким образом: хоровую партитуру мы переносим полностью в правую руку, а левой руке поручается исполнение наиболее важных элементов оркестровой фактуры; во время пауз в партии хора мы полностью переходим на оркестровую фактуру и чередуем исполнение таким образом на протяжении произведения. В подобных случаях важно четко определить, что в нотном материале обязательное, а что второстепенное. Например, в финале оперы С. Рахманинова «Алеко» очень много «неудобных» мест с точки зрения пианистической техники, так как оркестровая фактура весьма насыщенная и сыграть ее в фортепианном переложении довольно сложно. Для адаптирования нотного текста применяются следующие способы:

- в октавах можно ограничиться исполнением только верхних нот;
- если в произведении с сопровождением музыкальный материал одинаковый и в верхней, и в нижней строчке клавира, то есть предназначенный для исполнения обеими руками, то можно сыграть его только одной рукой, освободив другую для исполнения нотного текста из хоровой партитуры;
- тридцать вторые длительности можно скомпоновать в аккорды соответствующие гармонии и сыграть их как шестнадцатые ноты;
- при наличии параллельных терций в быстром темпе можно играть только верхние звуки, исполнив лишь первую терцию в каждой группе. Существует довольно много приемов для адаптации фактуры в произведениях крупной формы, выбор которых зависит от технического мастерства концертмейстера и его музыкального профессионализма.

Следующий этап работы происходит во взаимодействии со студентом-дирижером, так как от его мануальных показов и владения дирижерской техникой зависит ансамблевая слаженность в игре двух концертмейстеров. «Чуткость партнеров – это обязательные качества ансамбля, залог живого музицирования, естественного сиюминутного высказывания» [Шендерович, 1987, с. 130]. Поэтому, со студентом-дирижером проводится тщательная работа, чтобы наметить все музыкально-исполнительские детали в отношении фразировки и формы в целом, штрихов, темпового и динамического плана, а затем

воспроизвести это звучание на фортепиано. Далее на этом этапе следует очень кропотливая работа над всеми деталями средств музыкальной выразительности, воплощаемыми в дирижерском жесте.

Важно отметить, что для успешной работы над произведениями крупной формы в классе дирижирования концертмейстер должен развивать тембровый слух, чувство стиля, изучать традиции исполнения произведений, уметь играть в ансамбле, понимать приемы мануальной дирижерской техники и гибко реагировать на них. «Анализируя жесты дирижера, заметим, что в них имеются такие технические движения, как показ фразировки, штрихов стаккато и легато, акцентов, изменения динамики, темпа, определение качества звука. Приемы эти выходят далеко за рамки тактирования, поскольку выполняют задачи иного, в конечном счете уже выразительного значения» [Мусин, 1967, с. 8]. В процессе занятий со студентом-дирижером концертмейстер совмещает музыкально-исполнительские действия с постоянным вниманием, сосредоточенностью и быстрой реакцией на дирижерский жест, что позволяет концертмейстеру стать творческим партнером студента-дирижера, выполняя функцию музыкально-исполнительского коллектива. Это возможно лишь в случае свободного и уверенного владения технологической стороной исполнения и глубокого понимания содержания музыкального произведения. «Воплощение содержания музыкального произведения, которое требует внимательного исполнительского анализа со стороны солиста и аккомпаниатора, ибо содержание и форма неотделимы друг от друга и образуют синтез», – пишет Е. М. Шендерович [Шендерович, 1996, с. 69].

Подводя итог, отметим, что умение грамотно адаптировать нотный материал в произведениях крупной формы не без оснований считается одной из важнейших профессиональных компетенций пианиста-концертмейстера, формирующихся в сотрудничестве и взаимодействии со студентом-дирижером, а также в постоянном совершенствовании исполнительского мастерства.

Литература

Крыловская А. С. Особенности работы концертмейстера в классе хорового дирижирования // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. Вып. 224. 2021. С. 205–213.

Мусин И. А. Техника дирижирования. Москва : Музыка, 1967. 291 с.

Шендерович Е. М. В концертмейстерском классе: размышления педагога. Москва : Музыка, 1996. 224 с.

Шендерович Е. М. О преодолении пианистических трудностей в клавирах: советы аккомпаниатора. Москва : Музыка, 1987. 60 с.