

Калицкий Виталий Валерьевич

**МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ РАБОТЫ ПИАНИСТА-КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА С
ФОРТЕПИАННЫМИ ТРАНСКРИПЦИЯМИ СИМФОНИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ**

В статье рассматриваются специфические вопросы работы пианиста-концертмейстера с фортепианной транскрипцией симфонических произведений. Автор выявляет наиболее важные принципы и приемы работы концертмейстера с фортепианным переложением партитуры. Особое внимание уделяется вопросам глубокого погружения в авторскую драматургию, стилистику, оркестровку, аргументируется необходимость более полного вовлечения концертмейстера-музыканта в процесс изучения композиторского замысла и приемов его реализации в нотном тексте.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2017/11/19.html

Источник

**Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и
искусствоведение. Вопросы теории и практики**

Тамбов: Грамота, 2017. № 11(85) С. 81-83. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2017/11/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

УДК 781.66(075)

Искусствоведение

В статье рассматриваются специфические вопросы работы пианиста-концертмейстера с фортепианной транскрипцией симфонических произведений. Автор выявляет наиболее важные принципы и приемы работы концертмейстера с фортепианным переложением партитуры. Особое внимание уделяется вопросам глубокого погружения в авторскую драматургию, стилистику, оркестровку, аргументируется необходимость более полного вовлечения концертмейстера-музыканта в процесс изучения композиторского замысла и приемов его реализации в нотном тексте.

Ключевые слова и фразы: концертмейстер; фортепианная транскрипция симфонических произведений; клави́р; работа над партией; коррекция нотного текста; исполнительские приемы игры; фактура.

Калицкий Виталий Валерьевич, к. филос. н.

Российская государственная специализированная академия искусств, г. Москва

kalitzky@yandex.ru

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ РАБОТЫ ПИАНИСТА-КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА С ФОРТЕПИАННЫМИ ТРАНСКРИПЦИЯМИ СИМФОНИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Концертмейстер [2] в своей повседневной работе сталкивается с необходимостью исполнения большого массива переложений оркестровой музыки для рояля в виде специального издания – клавираусцуга (или более привычного в профессиональном обиходе термина – клавира). Между тем фортепианная интерпретация такого рода транскрипций требует от концертмейстера специальных знаний и умений, терпения и вдумчивой, скрупулёзной работы.

Такая деятельность предполагает, прежде всего, знакомство с характерными особенностями различных оркестровых групп и отдельных инструментов (что предполагает изучение специальных работ Н. А. Римского-Корсакова [5] и М. Чулаки [6]), владение образно-слуховыми представлениями относительно их темброво-динамических свойств, понимание роли каждого инструмента в структурно-иерархическом звучании. При этом необходимо осознавать «относительность» абсолютно любого клавира. Композиторы, создавшие партитуру сочинения, в работе над клави́ром не всегда учитывают специфику игры на фортепиано, наполняя фортепианную фактуру значительными трудностями. В связи с этим, с одной стороны, концертмейстерам в повседневной работе приходится облегчать эту фактуру, делая её более удобной для игры на фортепиано, что приводит к сознательным потерям некоторых элементов партитуры. При этом такое упрощение не должно вести к формальному «выкидыванию» всего того, что неудобно играть, – фактура должна быть хорошо рационализирована и приспособлена для комфортной игры без художественных потерь.

С другой стороны, композиторы не всегда самостоятельно занимаются транскрипцией своих оркестровых произведений для фортепиано, доверяя такую работу другим музыкантам (чаще всего другим композиторам, дирижёрам или пианистам), преследуя цель практического использования клавира для разучивания и работы над музыкальным материалом. Отметим, что вплоть до середины XIX века не практиковалось концертное исполнение на рояле симфонических сочинений, поэтому и отсутствовала цель создания клавира, максимально оркестрово насыщенного и рассчитанного на концертное выступление. Практика профессиональной деятельности подсказывает, что обычная работа концертмейстера в театре, а также в вокальных и инструментальных классах вынуждает использовать различные варианты трансформации фактуры с целью её облегчения. Этот метод получил название редукция (лат. *reductio* – упрощать). Такая работа имеет практический смысл и приносит большую пользу на первых этапах разбора произведения (особенно с вокалистами). Такой формат работы рассматривается не как техническая проработка, а как разновидность творческой интерпретации оркестровой музыки, что стимулирует поиск концертмейстером наиболее целесообразных в художественно-техническом направлении форм и методов рационализации фактуры – «фортепианной инструментовки» (термин Д. Благого), воплощение тембрового разнообразия оркестровых голосов, особенностей инструментальных штрихов, фразировки, динамики и т.д. Связано это не только с тем, что пианист облегчает свои исполнительские задачи, но и с насущной необходимостью играть, как правило, правой рукой вокальную партию, а в левую убирать всю двуручную партию фортепиано. Отметим, что каждый случай индивидуален, и, например, для лучшего восприятия вокальной партии низкими мужскими голосами, вокальный материал необходимо исполнять левой рукой в тех октавах, которые соответствуют нотной записи (то есть преимущественно большой и малой октавах). При этом собственно фортепианная партия сводится к основным гармоническим и ритмическим функциям. Такой метод работы позволяет приучать вокалистов к правильному интонированию и точному ритму, но представляет достаточную трудность для концертмейстера, особенно начинающего, что предполагает не только свободное владение основными приёмами игры на фортепиано, но также развитый слух, знание гармонии и владение искусством импровизации. Д. Благый, анализируя процесс исполнения оперного клавира, отмечает: «Исполнение клави́ров оркестровых произведений часто оказывается сопряженным с непосильными трудностями: аккомпаниатору в этих случаях как бы приходится делать еще одну, собственную транскрипцию фортепианных переложений. И вот здесь возникает проблема: что выпустить, что оставить» [1, с. 59]. Эту же мысль разделяет и Е. Шендерович: «Исполнение фортепианной партии должно напоминать слушателям оркестр с его многоголосием и разнообразием тембров. Чтобы достичь этого, пианисту необходимо иметь удобную

(или хотя бы практически исполнимую) фортепианную фактуру» [7, с. 5]. Очертим важные, по нашему мнению, аппликатурные трансформации, которые можно с успехом использовать концертмейстеру:

- исполнение виртуозных пассажей поочерёдно двумя руками;
- перераспределение музыкального материала в партиях правой и левой рук в технически сложных местах;
- использование позиционной игры пассажей.

Развивая мысль, отметим, что во многих примерах мера упрощений определяется темпом. В большинстве случаев сложные эпизоды, которые требуют упрощений, не вызывают трудностей у оркестрантов, так как в оркестровых партитурах музыкальный материал распределён между группами инструментов. Ниже предложим перечень возможных упрощений фактуры клавиристов:

- модификация широкого расположения разложенных гармоний более компактными;
- перераспределение между двумя руками неудобных для исполнения пассажей, интервальных и аккордовых последовательностей, которые были формально-графически перенесены в клавиру в соответствии с записью в партитуре;
- замена репетиций или движения аккордов в быстром темпе чередованием различных его голосов или же их распределением между руками, использование тремоло;
- выпускание нот, повторяющихся во время исполнения сложных пассажей в быстром темпе;
- опускание нижнего голоса во время исполнения в быстром темпе интервальных пассажей, дублирующих голосов в аккордах с целью сохранения темпа и характера мелодического материала (речь идёт о материале, изложенном в партии правой руки клавира, поскольку бас должен оставаться неизменным);
- объединение широких фигураций в более компактные гармоничные созвучия;
- исполнение в полиритмических сочетаниях верхнего голоса или ведущей темы, оставляя при этом неизменным бас.

Учитывая тот факт, что любой человек имеет свои индивидуальные особенности строения различных частей тела, в том числе и кистей рук, в зависимости от этого могут возникать и другие варианты упрощений. Концертмейстер должен иметь свой подход к решению этой проблемы и, соответственно, свой багаж упрощений, который будет опираться на условия его профессиональной реализации как с точки зрения сохранения содержания произведения, художественно выразительного исполнения, так и необходимой насыщенности звучания.

Исполнение клавира на фортепиано предусматривает воспроизведение масштабного оркестра, когда и приёмы звукоизвлечения, и педализация ориентированы в направлении нахождения на фортепиано соответствующих тембральных возможностей каждой оркестровой группы и динамического равновесия в общем звучании оркестра. Справедливо отмечает А. Майкапар: «Когда пианист участвует в исполнении арий, здесь... возникают ассоциации с оркестром и различными инструментами. Шнабель говорил: “Когда я беру на рояле терцию, я уже слышу два инструмента”» [3]. Данное утверждение тем более справедливо, так как учитывает саму специфику работы пианиста над произведением, подразумевающую в том числе и внимательное прослушивание его фактурных особенностей.

Овладение искусством концертмейстера, работающего в классе оперно-симфонического дирижирования или в театре оперы и балета, требует и умения чувствовать силу оркестра, когда происходит коррекция привычных представлений относительно динамики, которая воспринимается, прежде всего, в сопоставлении ее различных уровней. Соответственно, “f” или “p” приобретает нескольких значений: в партии каждого инструмента оркестра, в каждой группе, общее. Такое несовпадение динамических уровней создаёт эффект тонкой динамической полифонии.

Многозадачность концертмейстера в исполнении оркестрового произведения предполагает умение определять уровень звучания каждой оркестровой группы, поскольку оно существенно отличается даже в одном динамическом нюансе. В частности, звучание медной духовой группы на выписанном в партитуре “piano” громче у деревянных духовых. В струнно-смычковой группе ярче звучат скрипки, особенно в высоком регистре. Учитывается и то, что “forte” в прозрачной фактуре иное, чем в плотной, насыщенной (это касается и “piano”).

Отметим, что вся описанная выше работа проводится в период предварительного ознакомления с клавиру и партитурой. Обычной работой для оперного концертмейстера стало исполнение спектаклей под рояль. Выходя на концертную эстраду, концертмейстеру необходимо учитывать специфические особенности конкретного рояля (и не ссылаться на то, что инструмент плохой: «Никогда не жаловаться на инструмент, но стараться во что бы то ни стало овладеть им. На все плохие рояли – не наплачешься. Стараться давать наилучшее, что можно извлечь из каждого данного инструмента и не рыпаться!» [4, с. 34]), на котором предстоит исполнять произведения, а также акустику помещения, в соответствии с чем должны регулироваться технические приёмы игры (например, использование меньшего количества педали в «гулких» залах) сообразно предлагаемым концертным обстоятельствам.

Таким образом, помимо известных компонентов (транспонирование, чтение с листа, игра нескольких партий одновременно), работа оперного концертмейстера дополняется следующими компонентами: знание истории оперного жанра, стилей и исполнительских традиций; умение ориентироваться в элементах дирижёрской техники; знакомство с оркестровой партитурой, характерными особенностями различных оркестровых групп и отдельных инструментов, владение образно-слуховыми представлениями относительно их темброво-динамических свойств; способность разбираться в музыкальной драматургии, подбирать на слух, импровизировать, обладать развитым темброво-фактурным слухом, умением грамотно корректировать нотный текст в зависимости от дирижёрских и режиссёрских задач; способность моментально ориентироваться во внештатных сценических ситуациях, уметь координировать свои творческие действия согласно общей концепции композиторского замысла и его конкретной исполнительской интерпретации.

Список источников

1. **Благой Д.** Неотъемлемо от развития музыканта-исполнителя // Советская музыка. 1973. № 10. С. 58-62.
2. **Калицкий В. В.** Функциональная дифференциация профессий «концертмейстер» и «аккомпаниатор» // Обсерватория культуры. 2016. Т. 13. № 4. С. 480-484.
3. **Майкапар А.** «Вокалист нуждается в руководителе...» [Электронный ресурс]. URL: <http://www.muzcentrum.ru/orpheusradio/programsarchive/concertmaster/14315-> (дата обращения: 05.09.2017).
4. **Метнер Н. К.** Повседневная работа пианиста и композитора. Страницы из записных книжек. М.: Музыка, 2011. 64 с.
5. **Римский-Корсаков Н. А.** Основы оркестровки. М.: Музгиз, 1946. 467 с.
6. **Чулаки М.** Инструменты симфонического оркестра. М.: Музыка, 1972. 177 с.
7. **Шендерович Е. М.** О преодолении пианистических трудностей в клавирах: советы аккомпаниатора. Л.: Музыка, 1972. 48 с.

**METHODOLOGICAL ASPECTS OF PIANIST-CONCERTMASTER'S WORK
WITH PIANO TRANSCRIPTIONS OF SYMPHONIC COMPOSITIONS**

Kalitskii Vitalii Valer'evich, Ph. D. in Philosophy
Russian State Academy of Arts for Special Needs Students, Moscow
kalitzky@yandex.ru

The article considers the peculiarities of pianist-concertmaster's work with piano transcription of symphonic compositions. The author identifies the most important principles and techniques of concertmaster's work with piano transcription of a musical score. Special attention is paid to the problems of deep immersion in author's dramaturgy, stylistics, orchestration. The paper justifies the necessity of pianist-concertmaster's deeper involvement into the process of studying composer's intention and the techniques to implement it in the musical score.

Key words and phrases: concertmaster; piano transcription of symphonic compositions; clavier; work with musical score; correction of musical score; performing techniques; texture.

УДК 124.5

Философские науки

В статье рассматриваются экологические традиции кочевых народов, в частности кыргызского народа, которые включают в себя опыт, навыки, мировосприятие, традиции и обычаи, представления об окружающей среде предшествующих поколений во взаимодействии с природной средой. Показано, что для решения социально-экологических проблем в условиях Кыргызстана наиболее эффективным механизмом представляется формирование и развитие экологической культуры на основе традиций народа в области экологии. Современная экологическая культура должна быть нацелена на будущее и, опираясь на идеи коэволюции природы и общества, стать фактором социокультурного развития.

Ключевые слова и фразы: природная среда; экологические традиции; экологическая культура; социоприрода; экологическая система.

Карабукаев Кадыркул Шаршеевич, к. хим. н., с.н.с.
Институт философии и политико-правовых исследований
Национальной академии наук Кыргызской Республики, г. Бишкек
kkarabukaev@gmail.com

**ЭКОЛОГИЧЕСКИЕ ТРАДИЦИИ КАК ВАЖНЫЙ ФАКТОР ВЗАИМОСВЯЗИ
ОБЩЕСТВА И ПРИРОДЫ (НА ПРИМЕРЕ КЫРГЫЗСКОГО НАРОДА)**

Современная экологическая ситуация характеризуется острым обострением социоприродных противоречий, результатом которого может стать глобальный экологический кризис. Сложившееся положение во взаимоотношениях людей, социумов и природной среды требует безотлагательной разработки концептуальных, стратегических мер для решения социально-экологических проблем в рамках философии экологии. В этом аспекте наиболее эффективно реализуемым механизмом в условиях Кыргызстана представляется формирование и развитие экологической культуры на основе экологических знаний и традиций народов, которые оказывали и оказывают существенное влияние на функционирование экологической системы.

Культурно-цивилизационное развитие человечества свидетельствует о том, что этнос, нация и окружающая среда всегда представляли собой взаимосвязанную этнокультурную экологическую систему. При этом социоприродные отношения, природопользование и природоохранные технологии строились и должны строиться на прочной народной, традиционной основе, быть органически связанными с жизнью людей, трудом, менталитетом и экономикой, ведением хозяйства и культурой (с духовно-нравственными ценностями) населения, социума в целом. Отсюда очевидна актуальность и значимость всестороннего изучения экологических традиций и процессов их формирования с учетом выявления всего рационального и полезного в ценностно-культурном наследии каждого народа. Экологические традиции – это апробированные веками традиции