

В пособии по курсу чтения симфонических партитур известного педагога Д. Е. Завадинского (1907—1980) подытожен опыт многолетней работы автора в Киевской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. Здесь содержатся теоретические и практические рекомендации по овладению техникой воспроизведения на фортепиано оркестровых сочинений. Материал систематизирован по разделам, предусмотренным программой: «Редукция», «Аmplификация», «Особенности чтения партитур полифонического строения», «Ритмические особенности в аранжировке», «Комбинационная техника» и т. д.

Рассчитано на студентов и преподавателей высших музыкальных учебных заведений.

Подготовил к печати А. Грицишин

Рецензент К. Еременко

3 4905000000 БЗ.19.28. 83
М208(04)—83

© Издательство «Музична Україна», 1983

ВВЕДЕНИЕ

Предлагаемое пособие создано на основе курса лекций, читавшихся автором на протяжении многих лет в Киевской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, и посвящено важнейшим вопросам практики чтения симфонических партитур.

Для того, чтобы уверенно и без затруднений читать симфоническую партитуру, студент должен обладать определенной суммой теоретических сведений. Чрезвычайно важно изучить основы инструментоведения, то есть знать состав оркестра, деление его на группы, характерные особенности и возможности от-

дельных инструментов. Обратим внимание на главные предварительные моменты.

Партитура — это многострочная нотная запись оркестрового произведения, где каждая строка фиксирует партию одного инструмента. Музыкальное искусство прошло длительный путь развития, прежде чем окончательно сформировался и утвердился в творческой практике классический оркестр парного состава. Впервые в своем законченном виде он появился в сочинениях И. Гайдна (1732—1809). Перед нами фрагмент партитуры *ре*-мажорной (Лондонской) симфонии композитора:

1 Allegro

2 Fl. *ff*

2 Ob. *ff*

2 Cl. (A) *ff*

2 Fag. *ff*

2 Cor. (D) *ff*

2 Tr-be (D) *ff*

Timp. *ff*

V-nl I *ff*

V-nl II *ff*

V-le *ff*

V-c. *ff*

C-b. *ff*

ff

Для такого же состава написаны многие симфонии В. А. Моцарта, Л. Бетховена и других. Постепенно симфонический оркестр разросся и обогатился. Многие современные партитуры отличаются не только громадный состав исполнителей, но и наличие инструментов, не встречающихся у классиков: альтовая флейта, английский рожок, малые кларнеты D и Es, бас-кларнет, малые трубы D и Es, обширный набор ударных инструментов и т. д. Для сравнения отметим: партитура вышеназванной симфонии Гайдна включает 11 строк, Девятой симфонии Бетховена (без хора и солистов) — 17, Седьмой симфонии Шостаковича — 28. В некоторых произведениях количество партитурных строк доходит до 40.

Инструменты оркестра делятся на группы и в нотах записываются сверху вниз в следующем порядке: деревянные (Fiatti), медные (Ottopi), ударные (Batterie), струнные (Archi). Арфа, орган, солисты — вокалисты и инструменталисты, — а также хор занимают места между ударной и струнной группами. Порядок размещения инструментов в партитуре указывается обычно в на-



Когда говорят о транспонирующих инструментах, то обычно имеют в виду духовые¹. Наибольшее количество строев (13) — у валторны.

¹ Транспонирующие инструменты встречаются и в других группах оркестра. Так, в Четвертой симфонии Г. Малера применена транспонирующая скрипка соло, струны которой перестроены (скордатура) и звучат тоном выше (in D). В Бранденбургском концерте № 1 И. С. Баха встречается скрипка-пикколо in Es, звучащая малой терцией выше написанного.

чала произведения или его части. Этот порядок необходимо твердо запомнить, так как в дальнейшем обозначения могут не повторяться.

Разные инструменты, например гобой и флейты, вместе не записывают. Однако нередко на одной нотной строке размещаются несколько голосов. Это происходит в следующих случаях: а) когда инструмент, например скрипка, способен одновременно издавать 2—3 и более звуков; б) когда фиксируется звучание нескольких однородных инструментов, скажем, трех труб; в) когда в партии есть указание *divisi*.

Одной из трудностей, возникающих при чтении партитуры, является наличие в составе симфонического оркестра ряда транспонирующих инструментов, нотация которых отличается от действительного звучания. В связи с этим нелишне будет упомянуть, что старинные натуральные инструменты (валторна и трубы) не располагали хроматическим звукорядом, а лишь ограниченной последовательностью тонов, представляющей собой обертоновую шкалу натуральных звуков (2).

Рассмотрим возможные транспорты и особенности их чтения.

Строй В. Существуют инструменты высокого и низкого транспорта В. К первым относятся кларнеты, трубы, корнеты, саксофоны-сопрано, валторна in Balto, ко вторым — валторны in Basso, бас-кларнет (в скрипичном ключе), саксофон-тенор и басовая труба. Для овладения транспортом В используют теноровый ключ, заменяя им скрипичный (в скобках дано реальное звуча-

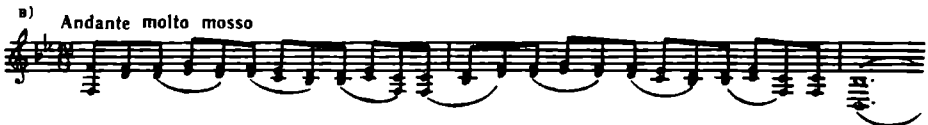
ние). Нетрудно заметить, что одинаковое изображение нот (обе на 4-й линейке) значительно облегчает транспонирование (3).



Инструменты высокого транспорта читаются октавой выше. Не следует забывать и о ключевых знаках. Для валторн и труб они не

выставляются, но подразумеваются при чтении.

Замена скрипичного ключа теноровым применяется и при чтении партии валторн. Необходимо также мысленно представить себе 2 бемоля в ключе (в основе транспорта В — обертоновый звукоряд от *си-бемоля*), и транспозицию можно считать завершённой (4б). Вариант в скрипичном ключе дается для тех, кто недостаточно владеет теноровым (4в).



Следует иметь в виду случайные знаки: нередко при транспозиции образуется дубль-бемоль или дубль-диез (5).



Для успешного овладения транспортом В желательно играть соответствующие разделы в имеющихся хрестоматиях, а также отдельно партии кларнетов и валторн в произведениях классиков и современных композиторов. Рекомендуем для этого симфонии № 3, 4, 5, 6, 8, 9 Л. Бетховена, № 1, 2, 4 — П. Чайковского, № 1, 7, 12 — Д. Шостаковича.

Транспорт Н в симфонической литературе встречается крайне редко. Напомним, Р. Вагнер во II действии «Тангейзера» применил 6 труб in Н, а И. Брамс в симфонии

№ 2 — валторну H basso. Транспорт H, как и B, читают при помощи тенорового ключа с поправкой на 5 диезов.

Строй А — один из наиболее распространенных в оркестре из-за наличия активной группы кларнетов. К инструментам среднего транспорта А относятся кларнеты, валторны, трубы, корнеты, а также старинный гобой д'амур. Все они звучат малой терцией ниже написанного. Бас-кларнет in A — инструмент низкого транспорта. Напоминаем, что в скрипичном ключе он транспонирует на малую дециму, а в басовом — на малую терцию вниз. Для беглого чтения нот в транспорте А прибегают к способу замены скрипичного ключа на сопрановый. Учи-

тывая поправку на ключевые знаки, автоматически переключаемся в тональность, лежащую малой терцией ниже (6).



Строй G. К нему относятся натуральные валторны и альтовая флейта. Транспорт G читают, перенося звуки на кварту вниз. Что касается альтовой флейты, то она встречается крайне редко. Необычное звучание этого инструмента удачно использовано Д. Шостаковичем во второй части симфонии № 7 (7).

7

Moderato (poco allegretto)

Fl. alto (G)

Arpa

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

Строй F. В симфоническом оркестре есть немало инструментов, которые транспонируют на квинту вниз (валторны, английский рожок, бассет-горн, альтовая и контральтовая трубы). Все они — низкого транспорта F. Чтобы упростить чтение нот, следует представить партию двумя линейками ниже. Знаки альтерации при транспозиции здесь не изменяются (8).

Инструментами высокого транспорта F являются трубы, звучащие кватрой выше написанного.

Строй E и Es. Кроме валторн и труб, в этом транспорте употребляются малые кларнеты, звучащие малой терцией выше написанного. К инструментам среднего транспорта Es причисляют также басовые (вагнеровские) трубы и саксофон-альт. При чтении партий используют басовый ключ, заменяя им скрипичный, с поправкой на октаву вверх для валторны и альт-саксо-

фонов и на две октавы — для труб и малых кларнетов (9).

Аналогичные приемы применяются при чтении нот в транспорте E. Однако при нотации валторн в басовом ключе способ замены одного ключа другим не подходит. В таких случаях партия транспонируется на большую (строй E) или на малую (строй Es) терцию выше написанного.

Строй D. К инструментам высокого транспорта D относятся трубы и малые кларнеты (звучат тоном выше написанного), среднего — валторны и басовые (вагнеровские) трубы (звучат на малую септиму ниже). Натуральные валторны in D можно найти только в партитурах старых мастеров. Хроматические трубы in D встречаются и в современных сочинениях. Облегчить чтение нот в транспорте D можно при помощи альтового ключа (10).



Транспорт Des практически не встречается. Единичные случаи его применения — в партитурах опер Россини и Мейербера.

Научившись уверенно читать каждую оркестровую партию в отдельности, можно переходить к комплексному овладению симфонической партитурой.

Существует несколько способов чтения партитур: 1) без инструмента; 2) с помощью инструмента; 3) комбинированный.

Первый способ требует чрезвычайно высокого уровня развития внутреннего слуха, способного охва-

тить звучание многоголосной партитуры по горизонтали и вертикали. Этот способ можно было бы считать идеальным, но, к сожалению, пользоваться им по-настоящему могут далеко не все. Особые трудности возникают при чтении сложных современных музыкальных произведений.

Второй способ в силу своей простоты и надежности получил всеобщее признание и широкое распространение, в частности, в педагогической практике. Игра партитуры на фортепиано дает возможность воспроизвести звучание произведе-

ИДЕНТИЧНОСТЬ
ПАРТИТУРЫ И КЛАВИРА

ния достаточно точно, передать любую музыкальную фактуру, динамику, приемы артикуляции и т. д.

Большую помощь в овладении данным способом может оказать изучение фортепианных переложений, сделанных Ф. Листом. Его вклад в разработку теории и практики этого вопроса огромен. Известно, что он включал в свои концертные программы собственные обработки оркестровых произведений Бетховена, Берлиоза, Вагнера, Глинки и многих других композиторов. Им создано множество транскрипций, парафраз, фантазий и других видов аранжировок, для которых характерна более или менее свободная передача содержания и формы оригинала (см. парафраз «Риголетто», транскрипцию «Тангейзер», фантазию «Гугеноты» и т. д.). Но им же осуществлены иные по типу переложения (*Partition de piano*), в которых текст оригинала передан максимально точно, без добавлений «от себя», без какого бы то ни было инородного материала. К ним относятся «Фантастическая симфония» Берлиоза, все девять симфоний Бетховена. С этими переложениями студентам особенно полезно ознакомиться.

Третий способ чтения партитуры предполагает комбинирование игры на фортепиано и пения. Он применяется обычно тогда, когда все партии охватить на фортепиано невозможно, и некоторые голоса приходится подпевать.

Выбор того или иного способа зависит от профессиональных возможностей музыканта. Но в любом случае процесс чтения партитуры, особенно когда речь идет о воспроизведении оркестрового произведения на фортепиано, носит творческий характер, и успех дела зависит не только от теоретических познаний студента, но и от его интуиции, вкуса, умения быстро ориентироваться в материале.

Чтение симфонических партитур за фортепиано целесообразно начинать с простых заданий. Это значит, что звуковой состав партитуры и его фортепианное воплощение не должны иметь существенных различий. Мелодия, гармония, полифония, ритм, динамика, артикуляция сохраняются полностью, меняется только тембр. В таких случаях обычно не требуется применения каких-либо специальных приемов переложения. Необходимо лишь знать ключи, транспорты и рационально распределять материал между руками.

Рассмотрим несколько примеров.

Начальные такты *Allegretto* из симфонии № 7 Бетховена (11) легко переложить для фортепиано. Правая рука играет партии альтов и первых виолончелей, а левая — остальные голоса (12). Другой вариант записи наблюдаем у Листа: он размещает материал на одной строке, подчеркивая тем самым его концентрацию в низком регистре (13).

Образец абсолютно точного переложения можно продемонстрировать на фрагменте из симфонии № 4 (ч. III) П. Чайковского (14). Трудность чтения здесь состоит в необычном расположении голосов по вертикали: мелодия — не на верхней, а на третьей и четвертой строках партитуры (в партиях первой трубы и первого тромбона). Поэтому отрывок целесообразно разучивать по частям: сначала трубы с первым и вторым тромбонами, затем присоединить к ним валторны и в последнюю очередь — бас (15). Можно предложить облегченный вариант клавира, в котором пропущены некоторые несущественные удвоения (16).

11
Allegretto
ten.

Musical score for measures 11-14, strings only. The score is written for Violin I (V-le), Violin II (V-c. I), Violin III (V-c. II), and Cello/Double Bass (e. C-b.). The tempo is marked *Allegretto* and the dynamics are *ten.* (tender) and *p* (piano). The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with some slurs.

12
Allegretto

Musical score for measure 12, piano. The score is written for Piano (P-no). The tempo is marked *Allegretto*. The dynamics are *p* (piano) and *ten.* (tender). The score includes the initials "И Т. Д." (И. Т. Д.).

13
Allegretto

Musical score for measures 13-16, piano. The score is written for Piano (P-no). The tempo is marked *Allegretto*. The dynamics are *ten.* (tender). The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with some slurs.

14
Allegro

Musical score for measures 14-17, woodwinds and percussion. The score is written for Cor. (F) (I, II, III, IV), 2 Tr-be (F) (I, II), Tr-nl (I, II, III), and Timp. The tempo is marked *Allegro*. The dynamics are *pp* (pianissimo). The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with some slurs.

15 Allegro

P-no (Ortoni) pp

Musical score for piano, measures 15-18, Allegro tempo. The score is written for the right and left hands of the piano. The right hand features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. The dynamic marking is *pp* (pianissimo).

16 Allegro

P-no pp

Musical score for piano, measures 16-19, Allegro tempo. The score continues the rhythmic patterns from the previous section. The right hand has a more active melodic line with some sixteenth notes, while the left hand remains accompanimental. The dynamic marking is *pp*.

В фрагменте балета «Петрушка» И. Стравинского задание состоит в расшифровке транспортов и в удоб-

ном распределении материала между руками (17, 18).

17 Poco meno (tranquillo)

C. ingl. (B) p

Cl. (B) p

2 Fag. p

Cor. (F) p

Musical score for woodwinds, measures 17-19, *Poco meno (tranquillo)* tempo. The score is for four parts: English Horn (B), Clarinet (B), two Bassoons, and Cor Anglais (F). The English Horn and Clarinet parts have melodic lines with slurs and dynamics of *p*. The Bassoon and Cor Anglais parts provide harmonic support with sustained notes and slurs. The overall mood is calm and melodic.

Poco meno (tranquillo)

P-no

В начальных тактах симфонии № 1 Д. Шостаковича необходимо обратить внимание на смешанную оркестровую фактуру: двухголосная

полифония чередуется с классическим аккордовым четырехголосием (19, 20).

Allegretto

2 Ob.

Cl (B)

Fag.

Tr.-be (B)

I solo

p

Allegretto

V-ni I

V-ni II

V-c

p

pizz.

p

pizz.

p

20

Allegretto

Мы привели лишь некоторые примеры чтения партитуры простого строения. Для настоящего овладения этой техникой необходимо дополнительно использовать учебные пособия и хрестоматии, в которых материал систематизирован по сте-

пени трудности. Кроме того, весьма полезно, взяв любую партитуру Бетховена, Чайковского, Шостаковича, Ревуцкого и др., выбирать эпизоды с простой оркестровой фактурой, оставляя пока в стороне сложные места.

Глава II

РЕДУКЦИЯ ПАРТИТУРЫ

Большинство симфонических произведений, ввиду их сложности, нельзя сыграть на фортепиано без изменений и переработки. Анализируя партитуру по горизонтали и вертикали, легко заметить, что отдельные звуки и мелодические линии повторяются в партиях различных инструментов, иногда в октавных удвоениях. Это дает основание упрощать, «сжимать» партитуру, сокращать количество нотных строк, сводя одинаковые звуки или партии в унисон, три октавы — в две и т. д. В результате из большого числа отдельных партий появляется

ограниченное количество реальных голосов, в основном, не больше пяти.

Преобразование партитуры, направленное на ее упрощение, называется редукцией². Своего рода редукцию наблюдаем в элементарной арифметике: дробь $\frac{8}{12}$ после сокращения превращается в простую — $\frac{2}{3}$.

Редукция мелодии заключается в сокращении количества октав при переработке оркестровой партитуры в клавиш. Например, фрагмент партитуры Кара Караева из симфонических гравюр «Дон-Кихот» (21) в неизменном виде сыграть на рояле невозможно.

21

Marcia giocoso

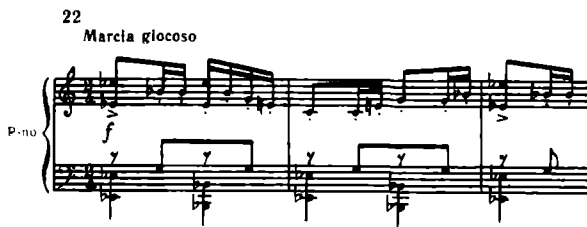
Marcia giocoso

² Reductio (лат.) — упрощение.
Reduzieren (нем.) — сокращать.

Однако после того, как трубы, тромбоны и валторны сведены в

унисон, исполнение на фортепиано становится возможным (22).

22
Marcia glioso



Важно выбрать верный способ редуциции. Здесь следует учитывать художественные и технические возможности инструмента. Например,

пассажи типа приведенных в пр. 23 (а), необходимо редуцировать (23 б).

23
а) Presto



б) Presto



Обязательна редуциция мелодии в симфонии № 3 (ч. II) П. Чайковского (24).

24
Allegro moderato e semplice



Партии кларнетов и второго гобоя переносятся на октаву вверх, таким образом, в правой руке остается всего три голоса. Исполнение становится осуществимым. С. Павчинский удачно выбрал высокий ре-

гистр фортепиано, так как звучание в тесситуре кларнетов лишило бы музыку легкости и скерцозности. Верхняя строка клавира является облегченным вариантом для правой руки (25).

25 *Allegro moderato e semplice*

Интересен пример авторского фортепианного переложения фрагмента из оперы «Алеко» С. Рахманинова (26). Оркестровый ритурнель, завершающий арию Алеко, звучит в клавире сочно и наполненно, несмотря на редукцию мелодической линии (вместо трех октав — две). Обращаем внимание на то, что в партитуре мелодия, гармония и бас вступают синхронно. На фортепиано они появляются последовательно. Запоздывающее вступление голосов в практике чтения партитур — прием весьма распространенный (27).

Сведение четырех голосов в два наблюдаем в конце разработки увертюры «Леонора» № 3 Бетховена. Могучий унисон оркестра охватывает четыре октавы. В клавире, по необходимости, остается две. На четвертой доле второго такта партия скрипок опускается на две с половиной октавы, тогда как партии большинства деревянных инстру-

ментов — всего на тритон. Возникает вопрос — как точнее передать на фортепиано скачок вниз? Что весомее — струнные или деревянные? Учитывая густую, компактную звучность массы скрипок с альтами, им и следует отдать предпочтение. И еще одно соображение в пользу малой октавы: чтобы соло трубы прозвучало свежо и неожиданно, необходим регистровый контраст (28, 29).

Финал симфонии № 4 П. Чайковского (30) начинается стремительным пятиоктавным унисоном оркестра. К сожалению, на фортепиано такая регистровая полнота невозможна. Приходится довольствоваться, в основном, двумя голосами. В аккорде на первой доле второго такта пропущен терцовый тон ля. Поскольку в партитуре этот звук появляется на одну шестнадцатую позже, в переложении его отсутствие почти незаметно для слуха (31).

26 Allegro ma non troppo

2 Fl.
2 Ob.
2 Cl.
(B)

2 Fag.
4 Cor.
(F)

2 Tr.-be
(B)

3 Tr.-ni
e
Tuba

Timp.

Allegro ma non troppo

I
V.-ni
II
V.-le
V.-c
e
C.-b.

fff
ff
fff
ff
fff
ff
fff
ff
fff
ff
fff
ff
fff
ff

27 Allegro ma non troppo

P-no

28 Allegro

2 Fl.
2 Ob.
2 Cl.
(C)
2 Fag.
Tr-ba
(B)

I
V-la
II
V-la
V-c
C-b.

29 Allegro

P-no

30 Allegro con fuoco

The image shows a page of a musical score for orchestra, page 18. The tempo is marked "Allegro con fuoco". The score is divided into two systems. The first system includes parts for Piccolo (Picc.), Flutes I and II (2 Fl.), Oboe (2 Ob.), Clarinets in B-flat (2 Cl. (B)), Bassoon (2 Fag.), Horns I-IV (Cor. (F)), Trumpets I and II (Tr. ni), Trombones I and II (Tr. ni), Percussion (Timp.), Violins I and II (V-ni), Viola (V-le), Violoncello (V-c), and Contrabass (C.b.). The second system includes parts for Violins I and II (V-ni), Viola (V-le), Violoncello (V-c), and Contrabass (C.b.). The score is written in 2/4 time and features a variety of rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes. Dynamics are marked "ff" (fortissimo) throughout. There are some performance markings such as "a2" and "a2" above certain notes. The page number "18" is located at the bottom left.

31 Allegro

Редукция гармонии. Рассмотрение этой темы курса начнем с конкретных примеров. До-мажорный аккорд, которым заканчивается первая часть симфонии № 1 Л. Бетховена, расположен на девяти строках партитуры. Несмотря на массу нот, вся вертикаль сводится к повторению разными инструментами в нескольких октавах обычного трезвучия (32). «Поэму экстаза» А. Скрябин завершает протяжным аккордом в грандиозном звучании огромного оркестра. Фактура партитуры отличается от бетховенской, а ноты — все те же: *до, ми, соль* (33).

Ни один из этих аккордов невозможно воспроизвести на рояле без редукции. Ф. Лист следующим образом упрощает партитуру Бетховена (34). Приоритет струнных инструментов обусловил выбор среднего, а не высокого регистра в правой руке.

Трезвучие у Скрябина оркестровано и расположено иначе, и потому его фортепианный вариант будет другим (35).

Разница в аранжировке двух аккордов объясняется: 1) неодинаковой концентрацией звучания инструментальных групп в разных регистрах; 2) мелодическим положением; 3) удобством фортепианного изложения.

В результате редукции меняется расположение тонов аккорда. Они могут переноситься в другие октавы, широкое расположение превращаться в тесное и т. д. Рассмотрим

наиболее распространенные способы редукцирования оркестровой фактуры. Сравнительно простой фрагмент из «Симфонических метаморфоз» тем К. М. Вебера» П. Хиндемита (36) нельзя адекватно изобразить на фортепиано. Аккорды в

первой и малой октавах не дают возможности показать расходящиеся ходы струнных. Поэтому редукция неизбежна и осуществить ее можно следующим образом (37):

36
Marcia

Tr-ni
f
Marcia
f
V-ni I
div.
f
V-ni II
f
V-le
f
V-c
f
C-b.
f

37
Marcia

P-no

Несмотря на фактурное сходство первого и второго тактов партитуры, фортепианное изложение их неодинаково. Сделано это с целью показать различные варианты переложений.

При чтении партитуры нередко возникает необходимость преобразования широкого расположения аккордов в тесное. Например, для исполнения на фортепиано ряда

гармонических последовательностей из второго акта «Золотого петушка» Н. Римского-Корсакова, требуется перенесение нижнего голоса (кларнет) на октаву вверх. В результате образуется цепочка увеличенных аккордов, которую нетрудно сыграть одной правой рукой (38, 39).

38
Moderato

Fl.
Ob.
Cl.

39
Moderato

P-no

Подобный, но более сложный пример находим в четвертой картине «Пиковой дамы» П. Чайковского. Процесс игры затрудняет остиная фигура в партии альтов. Терцовые ходы скрипок и виолончелей, движущиеся в противоположных направлениях, нельзя ни изменить, ни облегчить, и правая рука не в состоянии охватить их. Поэтому левая временно оставляет альтовую партию и переключается на виолончельную. На последней доле второго такта картина меняется. Чтобы не потерялся тревожный, настороженный характер музыки, левая рука вновь возвращается к фигурам, на долю правой достается сложный мелодико-гармонический комплекс. Чайковский в клавире оперы осуществил одновременную редукцию мелодии и гармонии. Мелодия звучит только в верхнем голосе. В гармонии широкое расположение превращено в тесное (40, 41).

40

Andante mosso

Musical score for measures 40-42. The score is for a string ensemble consisting of Violins I (V-ni I div. a 3), Violins II (V-ni II div.), Viola (V-le div.), Violoncello (V-c.), and Contrabasso (C-b. div.). The tempo is marked "Andante mosso". The key signature has one sharp (F#). The score shows three measures. In measure 40, the strings play a rhythmic pattern of eighth notes. In measure 41, the strings play a series of chords. In measure 42, the strings play a series of chords. The dynamic markings are *f* (forte) for the Violins and Viola, and *p* (piano) for the Viola and Violoncello. The Contrabasso part is marked "pizz." (pizzicato).

41

Andante mosso

Musical score for measures 41-43. The score is for a Piano (P-noc). The tempo is marked "Andante mosso". The key signature has one sharp (F#). The score shows three measures. In measure 41, the piano plays a series of chords. In measure 42, the piano plays a series of chords. In measure 43, the piano plays a series of chords. The dynamic markings are *p* (piano) for the first measure and *f* (forte) for the second and third measures. The score includes a fingering "2" for the right hand in the first measure.

В заключение — пример из первой части симфонии № 6 («Патетической») П. Чайковского (42). Существует переложение для фортепиано в две руки С. Пахульского, которое нельзя признать удачным (43). В приведенном отрывке содержится ряд неточных решений и промахов. Первый такт начинается полнозвучным трезвучием в мелодическом положении квинты. Пахульский заменяет квинту терцией,

переносит звучание из среднего регистра в низкий, причем располагается аккорд крайне неудобно для левой руки (чрезмерное растяжение). Не учтена также возможность переключения при фортепианной игре из одного регистра в другой — середина клавиатуры остается незаполненной. Иной вариант переложения устраняет отмеченные недостатки (44).

42 Andante $\text{♩} = 69$

3 Fl.

2 Ob.

2 Cl. (B)

2 Fag.

4 Cor. (F)

P pesante non staccato

P pesante non staccato

P pesante non staccato

P pesante non staccato

Andante $\text{♩} = 69$

(senza sord.) *mf*

(senza sord.) *mf*

(senza sord.) *mf*

V-nl I

V-nl II

V-le

V-c.

C-b.

p

p

Musical score for a piano piece, measures 37-42. The score consists of eight staves. The top four staves (treble and bass clefs) show a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. The bottom four staves feature long, flowing melodic lines with large slurs and some fermatas.

43

Andante

P-no

Musical score for piano (P-no), measures 43-44. The score is marked "Andante". It features a complex rhythmic pattern in the right hand with triplets and slurs, and a more melodic line in the left hand. Dynamics include "p pesante" and "mf".

Musical score for piano, measures 45-46. The score continues the complex rhythmic pattern in the right hand and the melodic line in the left hand. It includes slurs and a fermata in the right hand.

44 Andante

P-no

m. d. *m. s.* *m. d.* *m. s.*

pesante non slacato

Глава III АМПЛИФИКАЦИЯ

Амплификация³ является действием противоположным редукции. Она дополняет, обогащает фактуру. В отличие от редукции, которая применяется очень широко, амплификация встречается редко, поскольку не всегда осуществима. Необходимость в ней возникает тогда, когда оркестровая партитура в буквальном переложении для фортепиано звучит неполноценно, пусто. В поисках оптимального звучания изложение стараются обогатить,

предлагая октаву вместо одного голоса, аккорды вместо унисонов и т. д.

Например, могучий унисон трех труб и трех тромбонов из увертюры к «Тангейзеру» Р. Вагнера, перекрывающий мощью медных голосов бурное tutti оркестра, формально нужно воспроизвести на фортепиано лишь одним голосом. Но это ни в коей мере не создаст представления о реальном звучании оркестра. В таких случаях желательна амплификация — проведение темы октавами или аккордами, то есть так, как это сделано в блестящей транскрипции Ф. Листа (45).

45

Molto vivace

3 Tr-be (E)

3 Tr-ni

f *ff* *f* *ff*

³ Amplification (лат.) — расширение, увеличение.

Molto vivace

P-no

В третьей части симфонии № 5 Л. Бетховена унисон двух валторн звучит в оркестре насыщенно и ярко. Та же тема, переданная на фортепиано буквально, не в состоя-

нии произвести должное впечатление. Амплификация в переложении Ф. Листа — единственно верное решение (46, 47).

46 Allegro a2

2 Cor.
(Es)

ff

Allegro

V-ni I

V-ni II

V-le

V.c.
e
C-b.

f

47 Allegro

P-no

f

Но было бы неверно, исходя из этого, полагать, что одноголосное проведение какой-либо темы в оркестре непременно нуждается в амплификации. Это абсолютно излиш-

не, скажем, в первой части симфонии № 4 П. Чайковского (48). Тема валторн, целиком сыгранная октавами, прозвучит на рояле грубо.

При этом будет утрачено ощущение высокой тесситуры. С другой стороны, мелодическая кульминация в пятом такте требует регистрового

усиления. Именно здесь амплификация весьма уместна. Оправдана она также в начале второго и четвертого тактов (49).

48

Moderato con anima

2 Fag.
4 Cor. (F)
2 Tr.-be (B)
3 Tr.-nl

f
f
f
f
f

f
f
f
f
f

f
f
f
f
f

f
f
f
f
f

Moderato con anima

V-nl I
V-nl II
V-le
V-c
C-b

f
f
f
f
f

f
f
f
f
f

f
f
f
f
f

f
f
f
f
f

26

div.

49

Moderato con anima

P-no



Глава IV ОСОБЕННОСТИ ЧТЕНИЯ ПАРТИТУР ПОЛИФОНИЧЕСКОГО СТРОЕНИЯ

Полифоническое изложение, как известно, отличается мелодической самостоятельностью каждого голоса. Однако это не означает полного равноправия всех линий. Голос, ведущий в данный момент тему, всегда важнее остальных.

Бруно Вальтер писал: «Музыкальная полифония (да простят мне парадокс) не что иное, как искуснейшая гомофония. Это значит, что в каждый момент ее развития, один из голосов получает, хотя бы в самой ничтожной степени, большее значение по сравнению с остальными»⁴. Это замечание, адресованное в первую очередь дирижерам, касается также всех музыкантов.

В связи с важностью голоса, ведущего тему, его нужно воспроизводить на фортепиано, по возможности, точно, без отклонений от текста. В особо сложных ситуациях не исключен перенос темы или части ее в другую октаву. Остальные голоса, в случае необходимости, могут претерпевать незначительные изменения, касающиеся второстепенных деталей.

Гармоническая фактура с элементами полифонии. В качестве наиболее типичного примера приведем фрагмент второй части симфонии № 15 Н. Мясковского (50). Оркестровые группы здесь дифференцированы: деревянные инструменты выполняют полифоническую функцию, струнные — гармоническую. Диалог гобоя с фаготом передан точно, без всяких отступлений от партитуры (51).

50 *Moderato assai*

2 Ob. *p dolce*

2 Fag. *p*

V-ni I *Moderato assai* *pp* *simile*

V-ni II *pp* *simile*

V-la *pp* *simile*

V-c. c.-b. *pp* *simile*

⁴ В кн.: Исполнительское искусство зарубежных стран. М., 1962, с. 29.

5.

51 *Moderato assai*

p-no *p dolce*

Следующий образец взят из Скерцо симфонии № 3 («Героической») Л. Бетховена (52). С большим искусством осуществил Ф. Лист фортепианное переложение двухголосного канона на фоне аккордового

сопровождения. Мелодический рисунок сохранен полностью. Редукция темы суживает ее звучание с трех октав до двух, местами до унисона, что технически значительно облегчает исполнение (53).

Allegro vivace

2 Fl. ^{a2} *ff* *sf*

2 Ob. ^{a2} *ff* *sf*

2 Cl. (B) *ff* *sf* ^{a2}

2 Fag. *ff*

3 Cor. (Es) *ff*

2 Tr.-be (Es) *ff*

Timp. *ff*

V.-nl I *ff* *sf*

V.-nl II *ff* *sf*

V.-le *ff*

V.-c. C.-b. *ff*

Allegro vivace

Allegro vivace

P-no *f*

Переложение симфонического антракта «Три чуда» из оперы «Сказка о царе Салтане» Н. Римского-Корсакова осуществила Н. Н. Рямская-Корсакова. Сравнивая партитуру с клавиром, находим незначительные изменения, внесенные аранжировщиком:

1. Затактовый звук *си* (последняя восьмая первого такта), с которого начинается имитация темы, передвинут на сильную долю следующего такта, что с точки зрения гармонии более целесообразно.

2. Во втором такте отсутствует звук *фа-диез* (первая валторна), что, видимо, продиктовано желанием избежать громоздкой фортепианной фактуры и дублирования проходящих звуков.

3. Медные инструменты то поддерживают гармонию, то включаются в мелодический рисунок. В зависимости от выполняемых функций их партии в клавире претерпевают незначительные изменения (54, 55).

54

Andante

4 Cor. (F)

V-ni I

V-ni II

V-le div.

V-c div.

C-b.

f

ff

ff

ff

ff

ff

ff

Andante

Имитационная полифония (канон, fuga, фугато) предполагает переход темы в ходе развития от одного голоса к другому. При этом один голос периодически является ведущим, а в другом возникает контрапункт (противосложение, подголоски). В процессе аранжировки основную тему надлежит передавать точно, без изменений, желательнее в оригинальном регистре.

Рассмотрим несколько примеров фортепианных переложений.

Аранжировку двухголосного ка-

нона из «Арлезианки» Ж. Бизе следует начинать с редукции партитуры. Для этого партии гобоев, кларнетов и скрипок, играющих в унисон, выписывают на одной строчке. Двумя долями позднее ту же тему ведут фаготы, валторны, альты и виолончели. После аналогичного упрощения эти партии составят нижний голос канона. Форшлагги в клавире отсутствуют, так как во втором голосе канона доминирует звучание валторны, а в ее партии форшлаггов нет (56, 57).

56 Allegro deciso (Tempo di marcia)

57

Allegro deciso (Tempo di marcia)

Двухголосный канон из первой части симфонии № 27 Н. Мясковского развивается на подголосочном фоне в партиях вторых скрипок

и альтов. Тремоло струнных заменено выдержанными звуками (58, 59).

58

Allegro animato

59

Allegro animato

Великолепным образцом имитационной полифонии является модулирующий канон из третьей части «Иоанна Дамаскина» С. Танеева (60). Тему начинают два тромбона

в унисон. Долей позже ее имитируют трубы. Третье многооктавное проведение (струнные, 3-й тромбон, потом туба) требует редукции, равно как и четвертое. Концентрация

материала, фактурная насыщенность, почти полное отсутствие пауз создают некоторые трудности в чтении. Однако, если свести партитуру

к четырем самостоятельным головам, она без особых усилий воспроизводится на фортепиано (61).

60

Allegro

2 Fl.
2 Ob.
2 Cl. (A)
2 Fag.
4 Cor. (F)
2 Tr.-be (F)
3 Tr.-bn
Tuba
V.-nl I
V.-nl II
V.-le
V.-c.
C.-b.

34.

61 Allegro

P-no

Партитура фуги из сюиты № 1 П. Чайковского предварительно редуцирована: разные виды инструментов, играющих в унисон, сведены в одну строку (62). Первые четыре такта сыграть нетрудно. Нужно только рационально распределить материал между руками. Начиная с пятого такта, охватить все голоса оригинала не представляется возможным. Помня, что тема требует точной передачи, приходится менее важные голоса перенести в другие октавы. Так, в

начале шестого такта одна из сопровождающих мелодических линий ломается: первая шестнадцатая (до¹) переносится на октаву вверх, в правую руку; следующие три (ми, фа-диез, соль-диез) — на октаву вниз, в левую руку. В том же такте первый голос амплифицирован с целью заполнения регистрового разрыва. Перекрещивающиеся голоса в последнем такте, на второй доле, оставлены без изменения для чистоты голосоведения (63).

62 Moderato con anima

Ob. Cl.
V-ni II

V-le
Ob. II

Fag.
V-c
C-b.

Fl. #2
V-ni I
Ob. I

5 6

7 8

This block contains the first two systems of a musical score. Each system consists of four staves: two for the right hand and two for the left hand. The first system is marked with a '5' above the first measure and a '6' above the second measure. The second system is marked with a '7' above the first measure and an '8' above the second measure. The music features complex rhythmic patterns and melodic lines.

63 Moderato con anima

P-no

1 2

3 4

5 6

7 8

This block contains the second set of musical notation, labeled '63 Moderato con anima'. It consists of four systems, each with two staves for the right hand and two for the left hand. The first system is labeled 'P-no' on the left. The first two measures of the first system are numbered '1' and '2' above the right-hand staff. The second system is numbered '3' and '4', the third '5' and '6', and the fourth '7' and '8'. The music is in a moderate tempo and features intricate piano textures.

Allegretto con moto

2 Fl. *mf*

Ob. *mf*

C. ingl. *mf*

2 Cl. (A) *mf*

2 Fag. *mf*

4 Cor. (F) *mf*

2 Tr-be (F) *mf*

Timp. *mf*

Allegretto con mbto

V-nl I *mf*

V-nl II *mf*

V-le *plzz.* *mf*

V-c. *plzz.* *mf*

C.-b. *mf*

Разнотемная полифония. Одновременное соединение по вертикали разных по характеру тематических образований создает тип многоголосия, который именуют неимитационной, или разнотемной полифонией. Принципы аранжировки здесь остаются теми же, т. е. темы, лежащие в основе произведений, нужно воспроизводить адекватно. В трудных случаях речь может идти лишь о перенесении их в другие октавы.

Во фрагменте из симфонической картины «В Средней Азии» А. Бо-

родина (64) находим пример соединения двух контрастных тем — широкой, певучей русской и прихотливой ориентальной. Первая (скрипки, флейты) остается в клавире почти неизменной, лишь октавы, при движении шестнадцатыми, заменены унисоном. Вторая (фаготы, первая валторна) передана совершенно точно. Редукция гармонии и ритмическая обработка материала сделаны для большей пианистичности изложения (65).

65

Allegro con moto

The image shows a piano reduction of a musical score. It consists of two systems of music. The first system is marked 'mf' and the second system is marked '3'. Both systems feature a complex polyphonic texture with multiple voices and a prominent bass line. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

В увертюре к «Мейстерзингерам» Р. Вагнера (переложение Н. Бюлова-Таузига) одновременно соединяются три самостоятельные темы: лейтмотив Вальтера (легато — скрипки, виолончели, кларнет), величавая, широкая тема Ганса Сакса в низком регистре (нон легато — фаготы, труба, контрабасы) и острая, скерцозная тема марша мейстерзингеров (стаккато — деревянные, валторны, струнные). Благодаря прекрасной оркестровке и контрастной артикуляции каждая из них рельефно выделяется (66). В клавире, несмотря на изобрета-

тельную аранжировку, подобной звуковой дифференциации быть не может. В отличие от первых двух тем, звучащих на рояле достаточно ярко, третья, расположенная в среднем регистре, почти не прослушивается. Причина здесь не только в ограниченных тембровых возможностях фортепиано, но и в непривычном для слуха двойном уменьшении темы. В четвертом такте она и вовсе опускается (67). Формально ее можно было бы завершить в левой руке, но тогда было бы утеряно движение басов октавами, что, конечно, важнее (68).

slacc.

67 *Moderato molto, sempre largamente*

68 *Moderato molto*

Для совершенствования в искусстве чтения партитур рекомендуем выполнить еще несколько переложений, среди них — финал моцартовской симфонии «Юпитер», двойные фуги из «Реквиема» В. Моцарта и симфонии № 9 Л. Бетховена, соединение двух тем — татарской и русской — из «Сечи при Керженце» Н. Римского-Корсакова, а также другие сочинения по собственному усмотрению.

Движение встречных голосов. В процессе чтения партитур особого рода трудности возникают при пе-

рекрещивании оркестровых линий. Воспринимая живое симфоническое звучание, тренированный слух музыканта легко следит за движением встречных голосов, свободно различает оркестровые группы. Но в одноцветном тембре фортепиано разные линии сливаются, и дифференцировать их не всегда удастся. Поэтому в переложениях следует избегать пересечения голосов. Их стремятся отдалить друг от друга, например, путем переноса в другую октаву (69).

Проанализируем несколько примеров. В первом же такте вступления к опере Р. Вагнера «Тристан и Изольда» (переложение Р. Клейнмихеля) начинается встречное движение восходящей темы первых скрипок и виолончелей и ниспадаю-

щего хода деревянных инструментов. Одновременно в клавире нужно показать хроматическую линию вторых скрипок и альтов, бас и выдержанную педаль валторны — всего пять самостоятельных компонентов (70, 71).

70 Lento e languente

3 Fl.
2 Ob.
C. Ingl. (F)
2 Cl. (A)
Cl. b (A)
3 Fas.
(F)
4 Cor. (E)
Lento e languente
V-nl I
V-nl II
V-le
V-c
C.-b.

This image shows a page of a musical score, likely for a piano. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of several systems of staves. The first system is marked with a rehearsal sign 'a3' and includes a dynamic marking of *ff* (fortissimo). The second system is marked with a rehearsal sign 'a2' and also includes a dynamic marking of *ff*. The score features various musical notations, including eighth and sixteenth notes, rests, and slurs. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The dynamics are consistently marked as *ff* throughout the visible sections.

P-no

Следует сказать, что Клейнмихель не использовал все ресурсы фортепиано. Так, в первом такте клавира нисходящий ход деревянных вообще отсутствует, хотя в реальном звучании оркестра он хо-

рошо слышен. Выпустив важный для симфонической ткани голос, можно было, по крайней мере, провести основную тему в первом такте октавами (72).

P-no

В третьем такте аранжировщик, к сожалению, ломает основную мелодическую линию, и тема, вместо напряженного движения вверх, опускается вниз на октаву. От этого теряется свежесть нового проведения в партиях деревянных и валторны (такт 4). Во второй половине

пятого такта из аккорда выпадает звук *ми*, а вслед за этим пропущено движение шестнадцатыми (вторые скрипки и альты). В восьмом такте из партии альтов изъят протянутый звук *ля* и т. д.

Иной вариант переложения представляется более удачным (73).

Lento e languente

p-no

Интересный образец перекрещивания мелодической линии скрипок и фигураций флейты и кларнета находим в первой части «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза (переложение Ф. Листа). Чтобы не заслонить тему, фигурационный фон следует регистрово отдалить от нее. Мелодию скрипок желательно сохранить в неприкосновенности. Решение Листа оригинально и несколько неожиданно (74, 75).

Отказавшись от ведения темы ок-

тавами, Лист излагает ее одногласно. Ввиду того, что левая рука, охватывает также гармонию и бас, фактура оказывается перегруженной. Партия правой руки трудна и требует высоко развитой техники. Видимо, в исполнении самого аранжировщика музыка Берлиоза ожидала и звучала вдохновенно. Но для учебных целей все же можно предложить вариант с иным распределением материала между руками (76).

Tempo I (Largo)

2 Fl. *dolce* 1 6 6 6 6

2 Ob. 9 9 9 9

2 Cl. (B) 1 6 6 6 6 *dolce*

2 Fag. a2 9 9 9 9

4 Cor. (Es) a2 *p* a2 *p*

V-nl I *p*

V-nl II *p*

V-le pizz. 6 6 arco

V-c pizz. 6 arco

C-b. pizz. arco

First system of musical notation. It consists of four staves. The top staff features a complex melodic line with sixteenth-note patterns and slurs, marked with *f* and *p* dynamics, and includes the number '6' under several notes. The second staff has a few notes with a slur, marked *f* and *p*. The third staff continues the sixteenth-note pattern from the top staff, also marked with *f* and *p* and the number '6'. The bottom staff has a few notes with a slur, marked *ff* and *p*.

Second system of musical notation, consisting of two staves. Both staves have a few notes with a slur, marked *ff* and *p*.

Third system of musical notation, consisting of five staves. The top staff has a few notes with a slur, marked *ff*. The second staff has a few notes with a slur, marked *ff*. The third staff has a few notes with a slur, marked *ff*. The fourth staff has a few notes with a slur, marked *ff* and *p*. The bottom staff has a few notes with a slur, marked *ff* and *p*.

75 *Largo* 8

P. no

48

8

f *p*

This system contains the first two staves of a musical score. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is in 4/4 time. The first measure is marked with a dynamic of *f* (forte) and the second measure with *p* (piano). A dashed box above the first measure contains the number '8'. The music features complex rhythmic patterns with many beamed notes and slurs.

This system contains the next two staves of the musical score. It continues the complex rhythmic patterns from the previous system, with many beamed notes and slurs. The dynamics are not explicitly marked in this system.

76 **Largo**
Fiatl

p

This system begins with the number '76' and the tempo marking 'Largo'. Below it, the name 'Fiatl' is written. The dynamic marking *p* (piano) is present. The music features several measures with triplets (marked '3') and sextuplets (marked '6'). The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef.

This system contains the next two staves of the musical score. It continues the piece with various rhythmic figures, including sextuplets (marked '6') and septuplets (marked '7'). The music is in 4/4 time.

This system contains the final two staves of the musical score on this page. It continues the complex rhythmic patterns, featuring many beamed notes and slurs.

РИТМИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ В АРАНЖИРОВКЕ. НАПРАВЛЯЮЩЕЕ ДВИЖЕНИЕ

Умение отразить на фортепиано ритмическое своеобразие партитуры играет большую роль. Приходится считать с тем, что далеко не все в этом плане поддается реализации — сплошь и рядом ритмический рисунок приходится переделывать. Происходит это потому, что возможности оркестра несравненно шире, разница между звукообразованием, а также звуковедением в оркестре и на фортепиано весьма существенна. Фортепиано обладает коротким, быстро затухающим звуком, тогда как в симфоническом массиве возможно протягивание звука и филирование его. Например, крещендо, легко исполняемое валторнами (77), нельзя показать на рояле (78). Для того, чтобы добиться этого эффекта приходится прибегать к тремоло (79).

Частое повторение одного звука или аккорда (репетиция), обычное в оркестре, является одним из сложнейших приемов фортепианной техники, который встречается, в основном, в сольной виртуозной лите-

ратуре. Для воспроизведения репетиций также используют тремоло. Сравним, например, партитуру и клавир «Дивертисмента» для флейты с оркестром А. Штогаренко (80, 81).

77
Largo

Cor. (F)

78
Largo

P-no

79
Largo

P-no

80
Allegro con brio
div. saltando

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.
C-b.

81

Allegro con brio

В первой картине «Евгения Онегина» П. Чайковского есть эпизод, где флейты и кларнеты двойным ударом языка без малейших затруднений исполняют фигуры, кото-

рые на фортепиано передать невозможно (82). В авторском клави-ре они заменены тремолированием (83).

82

Moderato

83

Moderato

Аналогичный пример находим во второй части симфонии № 7 Д. Шостаковича. В фортепианном перело-

жении репетиции вполне пианистичны (84, 85).

84

Moderato (poco allegretto) ♩=96

85

Moderato (poco allegretto) ♩=96

Иногда вместо тремоло применяется попеременное чередование рук. Фрагмент партитуры из чет-

вертой части «Шехеразеды» Н. Римского-Корсакова удобнее всего воспроизвести именно так (86, 87).

86

Vivo *a2*

2 Cor. (F)

2 Tr-be (A)

V-nl I

V-nl II

V-le

V-c

87

Vivo

P-no

Анализируя примеры 80—87, замечаем, что музыка в каждом из них наделена своим особым ритмом, тем общим движением, которое придает ей то энергичный, то скерцозный, то, наконец, праздничный характер. Профессор Г. Таранов удачно определил это как «направляющее движение». В основе его лежит активное ритмическое развитие одного из голосов, характеризующееся более или менее постоянным (иногда оstinатным) рисунком.

Направляющее движение может содержаться в ведущих мелодических голосах (например, Прелюдия до мажор из первого тома «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха). Однако практика сви-

детельствует, что мелодия не всегда является самым подвижным голосом. Чаще всего направляющее движение фигурирует во второстепенных партиях сопровождения, где сосредоточены мелкие длительности в виде разного рода фигураций, тремоло, оstinато и т. п.

При переходе от третьей части к финалу симфонии № 5 Л. Бетховена привлекает внимание соло литавр на фоне выдержанной терции струнных. Без использования мелодической интонации, воздействуя исключительно ритмическими средствами, звуки литавр направляют, ведут развитие вперед, оправдывая понятие «направляющее движение» (88).

88 *Allegro*

Timp. *ppp*

Archi *ppp*

В начале симфонии № 3 Л. Бетховена эти функции выполняют вторые скрипки и альты, в то время

как у виолончелей проходит тема (89).

89 *Allegro con brio*

V-ni II *p*

V-la *p*

V-c. *p*

Делая фортепианное переложение двойной фуги из финала симфонии № 9 Л. Бетховена (90), Р. Винклер, не задумываясь, аннулировал фигурации первых скрипок, создающих направляющее движение. Музыка Бетховена стало легко играть, но, лишившись на-

правляющего движения, она потеряла внутреннюю энергию, которую сообщали ей пассажи первых скрипок (91). В переложении Листа художественный смысл произведения сохранен: фигурации поручены правой руке и играют октавой выше (92).

2 Fl. *ff* *a2*

2 Ob. *ff* *a2*

2 Cl. (A) *ff* *a2*

2 Fag. *f*

C-fag. *f*

2 Cor. (D) *f*

2 Tr-be (D) *f*

I *f*

II *f*

3 Tr-nl *f*

III *f*

Allegro energico, sempre ben marcato

V-nl I *f*

V-nl II *ff*

V-la *f*

V-c. *ff*

C-b. *f*

91 Allegro energico, sempre ben marcato

92 Allegro energico, sempre ben marcato

Иногда бывают случаи, когда направляющее движение как бы передается от одного голоса к другому. Таким примером может служить

третья часть «Дивертисмента» для флейты с оркестром А. Штогаренко (93, 94).

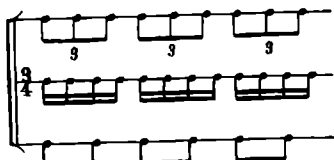
93 Allegro con brio

94 Allegro con brio

В партитурах встречаются соединения нескольких линий направляющего движения, в результате чего возникают полиритмические комбинации. В начальных тактах симфонической фантазии П. Чайковского «Буря» изображена величавая картина спокойного моря. Гармонический фон, сотканный из

фигурций струнных, имеет полиритмическое строение. Из трех линий (см. схему) на фортепиано одновременно можно сыграть движения триолями и шестнадцатыми. Эти два пласта создают полнозвучный фигуративный фон, на котором рельефно выделяется впечатляющая тема валторн (95, 96).

95



96

Andante con moto

Нельзя обойти вниманием случаи воспроизведения на фортепиано партий ударных инструментов, не имеющих определенной высоты (малый барабан; бубен и др.) и выполняющих в общем звучании оркестра исключительно ритмические функции. Два такта из четвертой части «Шехеразады» Н. Римского-Корсакова дают представление о применяемых способах переложения. В обоих вариантах сохраняется направляющее движение (97, 98, 99). Аранжировка особенно сложна в тех случаях, когда ударные инструменты выполняют важную, иногда решающую роль в создании худо-

жественного образа произведения. Вспомним эпизод нашествия из первой части симфонии № 7 Д. Шостаковича. Начинаясь еле слышным тревожным шелестом малого барабана, неумолимо остinato ударных, нарастая на протяжении 350 тактов вместе с крещендо всего оркестра, достигает наконец потрясающей силы. К сожалению, эффект звучания ударных инструментов ни интонационно, ни динамически передать на фортепиано невозможно. Аранжировщик поступает правильно, если партию ударных выпишет («к сведению») над партией фортепиано (100, 101).

97

Andantino quasi allegretto

Musical score for measures 97-98. The score is for a string quartet and includes parts for Clarinet in B (Cl. (B)), Trombone (T-ro), Violin (V-le), Viola (V-c), and Cello (C-b). The tempo is Andantino quasi allegretto. The dynamic is *ppp*. The Violin part includes a *pizz.* marking. The Viola part includes a *div. pizz.* marking. The Cello part includes a *pizz.* marking. The Trombone part has a *ppp* dynamic. The Clarinet part has a *ppp* dynamic. The score shows a melodic line in the Clarinet and a rhythmic accompaniment in the Trombone and Cello.

98

Andantino quasi allegretto

Musical score for measures 98-99. The score is for a piano (P-no). The tempo is Andantino quasi allegretto. The dynamic is *pp*. The score shows a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand.

99

Andantino quasi allegretto

Musical score for measures 99-100. The score is for a piano (P-no). The tempo is Andantino quasi allegretto. The dynamic is *pp*. The score shows a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand.

100 Allegretto

Musical score for measures 100-101, marked *Allegretto*. The score is for a full orchestra and includes the following parts:

- Fl. picc. / Ft. Cl. picc. (Flute piccolo / Piccolo Clarinet): *fff*
- Cl. Ob. / C. ingl. (Clarinet in A / Clarinet in G): *fff*
- Cl. b / Fag. C-fag. (Clarinet in B-flat / Bassoon): *fff*
- Tr-be / Tr-ni, Tuba (Trumpet / Trombone, Tuba): *fff*
- Timp. (Timpani): *fff*
- T-ra (Tom-tom): *ff* (a2 ad libitum)
- Cassa (Cymbal): *ff*
- V-ni I, II / V-le (Violins I, II / Viola): *fff*
- V-c / C-b. (Violoncello / Double Bass): *fff*

101 Allegretto

Musical score for measures 101-102, marked *Allegretto*. The score is for a full orchestra and includes the following parts:

- T-ra (Tom-tom): *ff*
- Cassa (Cymbal): *ff*
- P-no (Piano): *fff*

В современной симфонической литературе можно встретить обозначение *Frullato*, что означает быстрое повторение одного звука в виде тремоло или репетиции. Этот прием применяется в партиях подвижных духовых инструментов типа флейты, трубы и др. В первой части симфонии № 7 Д. Шостаковича есть *Frullato* у труб и валторн. Один из приемов переложения — тремоло (102, 103).

102

3 Tr. (B)
4 Cor. (F)

ff frullato

103

P. no.

ff

имеет свои особенности, которые необходимо знать.

Гармонические фигуры — это движение голосов по тонам аккордов (разложная гармония). В оркестре они встречаются преимущественно в партиях аккомпанирующих инструментов и обычно заполняют средний регистр. Иногда, не выходя за пределы тонов данного аккорда, гармонические фигуры образуют ясно выраженную мелодическую линию. Вспомним, например, начало «Хабанеры» из «Кармен» Ж. Бизе. Фигурации такого рода следует точно сохранять и в неизменном виде переносить из партитуры в клавиру (104).

104

Иное дело фигуры в средних голосах оркестра, функции которых ограничиваются созданием гармонического фона. Здесь играющий партитуру может чувствовать себя свободнее: изменять порядок чередования тонов аккорда, переносить их в другие октавы. Как пример приведем отрывок из первой части симфонии № 8 Л. Бетховена. Партии вторых скрипок и альтов, столь простые и обычные для исполнителей на смычковых инструментах, оказываются крайне неудобными для пианиста из-за наличия в них репетиционного движения. Поэтому в переложении Ф. Листа предложен отличающийся от оригинала вариант: чередуясь с басом, фигуры заполняют средний регистр, сохраняя при этом направляющее движение. Тему, которая в оркестре звучит одногласно, Лист амплифицирует в октаву (105, 106).

Глава VI

АРАНЖИРОВКА ФИГУРАЦИИ

Фигурация⁵ представляет собой усложнение музыкальной фактуры посредством изменения мелодических, гармонических и ритмических элементов. Переработка оркестровых фигур для фортепиано

⁵ *Figuratio* (лат.) — образное изображение.

105 *Allegro vivace e con brio*

Musical score for measures 105-108. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Trumpet and Horn (Tr-be Cor.), Timpani (Timp.), Violin I (V-ni I), Violin II (V-ni II), Viola (V-le), and Violoncello/Double Bass (V-c. C-b.). The tempo is *Allegro vivace e con brio*. The dynamic marking is *f* (forte). The woodwinds and strings play rhythmic patterns, while the brass instruments play sustained chords. The strings are marked with *f* and have a slur over the first two measures.

106 *Allegro vivace e con brio*

Musical score for measures 109-112, featuring Piano (P-no). The tempo is *Allegro vivace e con brio*. The score shows a piano accompaniment with a rhythmic pattern in the left hand and a melodic line in the right hand. The dynamic marking is *f* (forte). The piano part features a strong rhythmic accompaniment with a slur over the first two measures.

Побочная партия из первой части симфонии *до* мажор Ж. Бизе также не может быть сыграна на фортепиано без основательной переработки оркестровой партитуры. Здесь

гармонические фигуры необходимо отдалить от темы. В левой руке, комбинируя с ними бас, осуществлять направляющее движение (107, 108).

The image displays two systems of musical notation. The first system, labeled '107 Allegro vivo', features five staves: Oboe (Ob.), Violin I (V-ni I), Violin II (V-ni II), Viola (V-la), and Violoncello/Double Bass (V-c. C-b.). The Oboe part is marked 'solo' and 'p espress.', while the strings are marked 'pp legato' and 'pp'. The second system, labeled '108 Allegro vivo', shows the Piano (P-no) part with both right and left hands. The piano part is marked 'pp' and features a complex rhythmic and harmonic texture with many beamed notes and slurs.

Играя увертюру к опере «Тарас Бульба» Н. Лысенко (оркестровка Б. Лятошинского), необходимо сохранить все основные компонен-

ты — мелодию, гармонию, басовую линию, полиритмичность изложения (109, 110).

Sostenuto e maestoso

2 Fl. *p*

2 Ob. *p*

C Ingl. *p*

2 Cl. (B) *p*

Cl. b (B) *p*

2 Fag. *p*

C-fag. *p*

I II *p*

4 Cor. (F) *p*

III IV *p*

3 Tr-ni *p*

Arpa *mf*

Sostenuto e maestoso

V-ni I *p cantabile*

V-ni II *p cantabile*

V-le *p*

V-c. *p cantabile div.*

C-b. *p*

Мелодические фигурации. Линия, возникающая в результате взаимодействия задержаний, проходящих, вспомогательных и аккордовых звуков и образующая самостоятельный рисунок, называется мелодической фигурацией. Сфера ее применения в оркестре достаточно широка: различные структуры разработочного характера, вариации, а также эпизоды, где композитор стремится украсить оркестровую фактуру или внести оживление в

сопровождение. Иногда мелодическая фигурация преподносится в виде эффектных виртуозных пассажей.

Гармонические и мелодические фигурации не всегда можно точно разграничить, настолько тесно они взаимодействуют между собой. Например, в эпизоде из разработки симфонии *соль* минор В. Моцарта линия скрипок, начинаясь гармоническими, заканчивается мелодическими фигурациями (111).

111 *Allegro molto*

В заключение следует сказать, что фигурации нельзя изменять или упрощать в тех случаях, когда они несут в себе элементы тематизма. Если же фигурации играют второстепенную роль, возможно даже

полное исключение их из клавира, что мы и наблюдаем в авторском переложении фрагмента из третьего действия «Царской невесты» Н. Римского-Корсакова (112, 113).

112 *Larghetto*

Musical score for measures 112-113, measures 1-3. The score is for Violin I (V-nl I), Violin II (V-nl II), Viola (V-le), and Violoncello/Contrabasso (V-c. C.b.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is *Larghetto*. The dynamic is *f* (forte). The Violin I part features triplets of eighth notes. The Violin II part is marked *div.* (divisi). The Viola and Violoncello/Contrabasso parts play a steady eighth-note accompaniment.

Musical score for measures 112-113, measures 4-6. The score continues from the previous system. The Violin I part features a triplet of eighth notes followed by a sixteenth-note triplet. The Violin II part continues with a steady eighth-note accompaniment. The Viola and Violoncello/Contrabasso parts continue with a steady eighth-note accompaniment.

113 *Larghetto*

Musical score for measure 113, measures 7-8. The score is for Piano (P-no). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is *Larghetto*. The dynamic is *f* (forte). The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a steady eighth-note accompaniment in the left hand.

КОМБИНАЦИОННАЯ ТЕХНИКА.
ПИАНИСТИЧНОСТЬ ИЗЛОЖЕНИЯ

До сих пор различные приемы переложения рассматривались нами каждый в отдельности, изолированно один от другого. Соединение их в разных комбинациях, изобретение особых способов аранжировки, сложное взаимодействие рук, переключение от одной линии к другой — дают представление о комбинационной технике, сущность которой в конечном итоге состоит в умении с наименьшими потерями перерабатывать оркестровую фактуру в фортепианную.

Существуют симфонические произведения разных эпох — от Баха, Моцарта, Вагнера до Равеля, Прокофьева, Лятовинского, — которые чрезвычайно сложно адекватно воспроизвести на фортепиано. Большинство же оркестровых сочинений вполне пригодны для переложения. К сожалению, их пианистичности не всегда уделяют достаточно внимания. Так, в клавире «Оды песне» Л. Ревуцкого партия левой руки, в которой одновременно звучит гармония и бас, слишком перегружена и неудобна для игры (114). Перенос баса на одну долю вперед для попеременного использования среднего и низкого регистров значительно облегчает исполнение (115).

114 Moderato ($\text{♩} = 80$)

P-no

115 Moderato

P-no

В конце третьей картины оперы «Черевички» П. Чайковского ости-
но валторны (*си, ми*) в авторском
клавише плохо прослушивается из-
за непianiстичного изложения в

левой руке (116). Незначительная,
малозаметная поправка — восьмая
пауза в остиной двойной педали
валторны — и музыка становится
более выразительной (117).

116
Andante
P-no
p

117
Andante

и т. д.

«Известно большое количество случаев,— пишет Г. Коган,— когда ничтожное изменение авторского изложения (например, иное распределение рук), нисколько не нарушая стилиа, в то же время существенно облегчает исполнение и улучшает звучание...»⁶.

⁶ Коган Г. О фортепианной фактуре. М., 1951, с. 3.

Пример неудачного фортепианного изложения во второй картине «Пиковой дамы» П. Чайковского приводит Е. Шендерович (118), справедливо указывая, что подобную непianiстичность можно легко преодолеть, «применив неожиданно простое решение»⁷ (119).

⁷ Шендерович Е. О преодолении пиа-нистических трудностей в клавирах. Л., 1972, с. 25.

118 *Andante, stringendo*

119 *Andante, stringendo*

Во многих оперных клавирах и переложениях симфонической музыки встречаются излишние, неоправданные трудности, осложняющие работу пианистов-концертмейстеров.

В настоящей главе особое внимание будет уделено рассмотрению партитур, оркестровая фактура которых кажется слишком сложной, но при более пристальном рассмотрении все же дает возможность для поисков верных решений. Нужно только проявить изобретательность, поэкспериментировать, а главное, хорошо представить себе звучание произведения.

В начале первой части симфонии № 1 П. Чайковского при вступлении темы интервал между флейтой и фаготом составляет две окта-

вы. Средний регистр заполняет тремоло скрипок. Перед нами типично оркестровая фактура, как будто неудобная для воспроизведения на фортепиано (120). Однако, комбинируя движения рук, К. Чернов находит простой и верный выход. В его переложение остаются неизменными не только оригинальные регистры деревянных инструментов, но и направляющее движение шестнадцатыми в среднем регистре (121). Возможен иной, еще более точный вариант (122), но от него, видимо, следует отказаться, поскольку излишняя детализация перегружает фортепианную фактуру, теряется прозрачность и графическая точность, которую мы видим в работе Чернова.

120

Allegro

2 Fl.

2 Fag.

V-ni I

V-ni

121

Allegro

P-no

122 Allegro

Анализируя симфонический антракт «Три чуда» из оперы Н. Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане», отмечаем следующие компоненты партитуры: 1) тема (гобой); 2) фигурационная линия английского рожка; 3) басовая линия; 4) гармония, рассредоточенная в партиях разных инструментов, — триоли флейт стаккато, протяжные аккорды вторых скрипок, арпеджио арфы, дублированной альтами.

Первые три компонента без осо-

бых изменений переносятся в клавир. Редуцированная гармония, дополняющая общее звучание, поручена левой руке. Басовый голос в клавире выглядит лучше, начиная с третьего такта, то есть без форшлагов, которые в партитуре отсутствуют.

Переложение отличается «экономностью» фортепианной фактуры и пианистичностью изложения (123, 124).

123

Andante

Musical score for a piano piece, measures 1-4. The score is written for a grand piano and consists of five staves. The top two staves are for the right hand, and the bottom three staves are for the left hand. The music is in a major key and 4/4 time. The first two staves of the right hand play a melody of eighth notes. The third staff of the right hand plays a melody of quarter notes. The left hand plays a bass line of quarter notes. The first two staves of the left hand play a melody of eighth notes. The bottom staff of the left hand plays a bass line of quarter notes. The score is divided into two measures by a vertical bar line.

124
Andante

Musical score for a piano piece, measures 5-8. The score is written for a grand piano and consists of two staves. The top staff is for the right hand, and the bottom staff is for the left hand. The music is in a major key and 4/4 time. The right hand plays a melody of quarter notes. The left hand plays a bass line of quarter notes. The score is divided into two measures by a vertical bar line. The first measure of the left hand has a *mp* dynamic marking. The left hand has six fingerings (6) marked above the notes in both measures.

В симфонической поэме «Прелюды» Ф. Листа главную тему исполняют скрипки. Их партия заметно выделяется среди прочих голосов оркестра завершенностью мелодического рисунка и яркостью тембра. На фортепиано, имеющему ограниченную тембровую палитру, эта ме-

лодия, обрамленная сверху и снизу кружевом полифонических линий, может завуалироваться. Только при удачном распределении материала между руками и при надлежащем выделении темы подлинное звучание партитуры будет сохранено в клавире (125, 126).

125 Allegretto pastorale

The score for measures 125-126 is arranged in five staves. The top four staves are for the orchestra: Violin I (I), Violin II (II), Clarinet in A (2 Cl. (A)), and Bassoon (Fag.). The bottom staff is for the piano (V-ni I). The tempo is marked 'Allegretto pastorale' and the dynamic is 'pp'. The music features a prominent melodic line in the Violin I part, which is supported by other instruments. The piano part provides a harmonic and rhythmic foundation.

126

The score for measure 126 is arranged in two staves. The top staff is for the piano (V-ni I) and the bottom staff is for the piano (V-ni II). The tempo is marked 'Allegretto pastorale' and the dynamic is 'pp'. The music continues the melodic and harmonic themes from the previous measure, with the piano part playing a significant role in the texture.

Фортепианное переложение отрывка из увертюры к опере «Идомея» В. А. Моцарта ставит перед аранжировщиком ряд сложных заданий. Необходимо выявить и сохрaнить в клавире следующие компоненты: 1) тему в партии первых скрипок; 2) имитации в партиях басов; 3) гармонию; 4) направляющее движение; 5) фанфары труб, подкрепленные литаврами.

Для успешного переложения тре-

буется применение многих, уже известных, способов, среди них: редукция мелодии и гармонии, аранжировка имитационной полифонии и гармонических фигураций, сохранение направляющего движения.

Пианистический прием, обеспечивающий комбинирование упомянутых способов переложения, состоит в попеременном перенесении правой руки из верхнего регистра в нижний (127, 128).

127 Allegro

2 Fl.
2 Ob.
2 Cl. (C)
2 Fag.
2 Cor. (D)
2 Tr.-be (D)
Timp.
V.-nl I
V.-nl II
V.-cl
V.-c.
C.-b.

A musical score for strings and woodwinds. The top system consists of four staves: two violins, two violas, and two cellos/double basses. The bottom system consists of two staves: a flute and a bassoon. The music is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The top system has long, sustained notes with phrasing slurs. The bottom system has a more active melody with eighth-note patterns and some slurs.

128 Allegro

P-no

A piano score for measures 128-130. The music is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegro'. The score is for piano (P-no). The right hand has a melody with slurs and accents, and the left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The dynamic marking 'mp. p.' is present.

A piano score for measures 131-133. The music is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegro'. The score is for piano (P-no). The right hand has a melody with slurs and accents, and the left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The dynamic marking 'mp. p.' is present.

Особую трудность при переложении для фортепиано увертюры-фантазии «Ромео и Джульетта» П. Чайковского представляет передача интонаций солирующей валторны. Большинство компонентов — мелодия, гармония, фигурации — после соответствующей обработки довольно легко поддаются аранжировке. Однако без скорбных вздохов валторны звучание значительно обедняется. Эту партию можно спеть, одновременно играя остальные голоса, но следует ли отказываться от возможности сыграть на рояле партитуру полностью? Приемлемое решение, позволяющее осилить

трудную партитуру, основано на комбинированном действии обеих рук. Основная нагрузка ложится на левую руку, которая ведет линию валторны, гармонические фигурации в среднем регистре и, наконец, бас. Правая рука исполняет тему «любви», дополняя ее гармонией (кларнет, английский рожок). В четвертом и пятом тактах бас с первой доли смещается на одну восьмую вперед. Подобные ритмические сдвиги, как известно, практикуются в тех случаях, когда нет возможности охватить всю вертикаль полностью (129, 130).

129 *Allegro giusto*

Fl. Ob. *p*

C. ingl. (C) Cl. (C) *pp*

Fag. *p*

Cor. (F) *p*

solo

Allegro giusto

V-ni I *pp*

V-ni II *pp*

V-le *pp*

V-c. C-b. *pizz.* *pp*

130 *Allegro giusto*

«Заклинание огня» из «Валькирии» Р. Вагнера аранжировано для фортепиано К. Клиндвортom. Будучи учеником Листа, он создал образцовое переложение всей тетралогии «Кольцо нибелунга». В данном фрагменте зафиксированы основные компоненты — тема (флейта пикколо, арфы), гармония и ритм (духовые инструменты), без скру-

пулезного выписывания деталей. Не желая перегружать фортепианную партию сложными фигурациями, К. Клиндворт позаимствовал из партитуры лишь легкую орнаментацию в левой руке. Квинтоль флейт и альтов, умело вплетенная в музыкальную ткань, ощутимо украшает звуковой пейзаж (131, 132).

131 *Con moto moderato*

Fl. picc. *p*
 2 Fl. *p*
 3 Ob. *p*
 C. ingl. *p*
 I *p*
 3 Cl. (D) *p*
 II *p*
 III *p*
 Cl. b. (A) *p*
 Cor. (E) *p*
 C-III *p*
 Arpa *p*
Con moto moderato
 V-ni I div. *p*
 V-ni II div. *p*
 V-Je *p* pizz.
 P-no *p*

132 *Con moto moderato*

P-no *p*

Рассматривая одну из вариаций рассказа Франчески из симфонической фантазии «Франческа да Римини» П. Чайковского, выделим в партитуре следующие компоненты: 1) главная тема (виолончели); 2) мелодико-гармонические фигурации флейт; 3) гармония (скрипки, альты); 4) басовая линия.

Поручив партии правой руке, а бас и гармонию (поочередно) — левой, обнаруживаем, что виолончельная мелодия остается неохваченной. Внимательный анализ дает основание утверждать, что фортепианное переложение все же возможно. Комбинируя действия рук, тему виолончелей следует иг-

рать попеременно то правой, то левой рукой, используя для этого паузы у флейт. Для ясности изложения и голосоведения эта партия выписана в клавире на отдельной строке. Применена амплификация партии контрабасов, а также основной темы на кульминации (первая доля четвертого такта). В начале первого, второго и четвертого тактов партия третьей флейты пропущена, чтобы не прерывать линию виолончелей. Следует признать, что фактура фортепианного переложения несколько перегружена и трудна для исполнения. С другой стороны, обеспечено точное звучание партитуры (133, 134).

133
Andante cantabile non troppo

3 Fl. I
3 Fl. II
3 Fl. III

V-ni I
V-ni II
V-le
V-c
C-b.

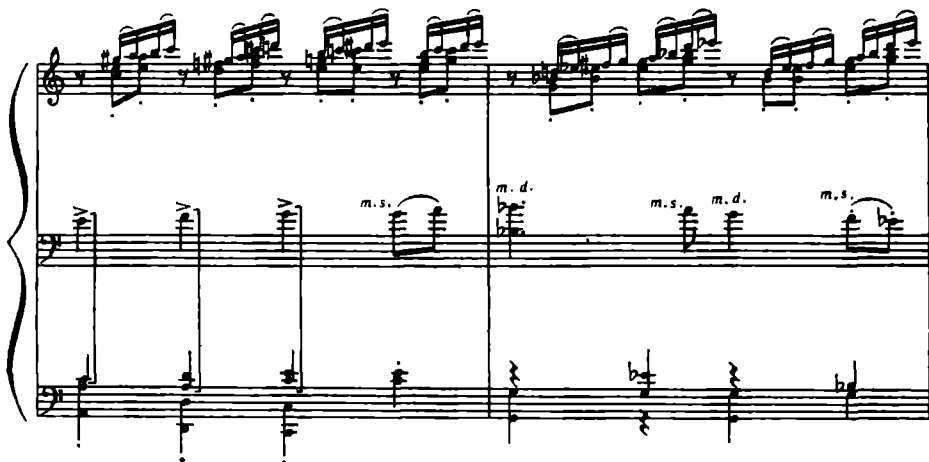
Andante cantabile non troppo
pizz.
pp
pizz.
pp
pizz.
pp
dolce
p
pizz.
pp

Musical score for a piano piece, measures 131-134. The score is in 3/4 time and features a complex melodic line in the right hand with many slurs and ties, and a more rhythmic accompaniment in the left hand. Dynamics include *p*, *mf*, and *p*.

134

Andante cantabile non troppo

Musical score for a piano piece, measures 135-138. The score is in 3/4 time and features a complex melodic line in the right hand with many slurs and ties, and a more rhythmic accompaniment in the left hand. Dynamics include *mf* and *m. d.* The tempo is *Andante cantabile non troppo*.



Глава VIII

ЧТЕНИЕ ПАРТИТУР СЛОЖНОГО СТРОЕНИЯ. НОВЕЙШИЕ СИСТЕМЫ НОТАЦИИ

Существуют партитуры, которые из-за повышенной сложности, многопластовости оркестровой фактуры не поддаются аранжировке. Они требуют особого подхода. Напомним, что умение читать партитуру необходимо композиторам, дирижерам и музыкантам не для концертного исполнения на фортепиано, а для углубленной домашней работы с целью изучения, усвоения и анализа музыкальных произведений. Исходя из сказанного, возможно воспроизведение оркестрового сочинения не в целом, а частями — по группам либо по функциям тех или иных инструментов, наконец по

компонентам. «Озвученную» и усвоенную таким образом во всех деталях партитуру читают комплексно уже не за роялем, а за столом, с помощью внутреннего слуха.

Рассмотрим несколько примеров такого рода.

В увертюре-фантазии «Ромео и Джульетта» П. Чайковского невозможно двумя руками одновременно сыграть три линии в разных регистрах. Можно наметить несколько вариантов и этапов разучивания: 1) канон играть в партиях скрипок двумя руками; 2) левой рукой играть нижний голос канона, правой — фигурации скрипок; 3) левой рукой исполнять фигурации, правой — верхний голос; 4) объединить второй вариант с пением верхнего голоса канона; 5) играть третий вариант и петь нижний голос канона. Выученная таким образом партитура запомнится надолго и во всех деталях.

Allegro giusto

Picc.
Fl.
Ob.

V-nl
I-II

V-c.
C-b.

f

mf

mf

Анализируя сложную, многоплановую партитуру первой части симфонии № 2 Л. Ревуцкого (136), отметим ее важнейшие компоненты: 1) двухголосный канон (первый голос — скрипки, гобои; второй голос — английский рожок, фаготы, альты, виолончели); 2) двухголосный фигурационный фон флейт и кларнетов; 3) тройная педаль; 4) линия труб; 5) глissандо арф.

Из многих возможных способов разучивания наметим несколько: 1) играть канон; 2) исполняя канон, петь партии труб; 3) воспроизвести отдельно фигурационный фон; 4) присоединить к третьему варианту пение одного из голосов канона; 5) играть педаль и партию труб; 6) выполняя пятый вариант, петь по очереди голоса канона. Проработав подобным образом пар-

136 Allegro moderato

Fl. picc.
2 Fl.
Ob.
C. ingl.
3 Cl. (B)
2 Fag.
4 Cor. (F)
2 Tr-be (B)
3 Tr-ni Tuba Timp.
Arpa
-Allegro moderato
V-ni I
V-ni II
V-le
V-c.
C-b.

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The woodwind section (Flutes, Oboe, Clarinets, Bassoons) and strings (Violins, Viola, Violoncello, Contrabasso) play melodic lines with various articulations and dynamics. The brass section (Horns, Trumpets, Trombones, Tuba) provides harmonic support with sustained chords and rhythmic patterns. The Arpa (Harp) plays a delicate, arpeggiated accompaniment. The tempo is marked 'Allegro moderato'. The score is divided into measures, with some measures containing performance instructions like '6' or '9'.

титуру, постараться представить себе звучание оркестра в целом на основе усвоенных элементов партитуры. Если это сразу не удастся, вернуться к фортепиано и продолжить разучивание. В результате настойчивого труда непременно наступит момент, когда внутренний слух сможет воссоздать полностью многокрасочное звучание оркестра.

В заключение курса чтения партитур следует, хотя бы вкратце, остановиться на новейших системах записи музыки, на приемах нетрадиционной нотации.

В XX веке возник целый ряд музыкальных течений, представители которых, активно пытаясь расширить круг выразительных средств, столкнулись с весьма ощутимыми трудностями при записи своих произведений.

В самом деле, если в ходе музыкального развития происходит, скажем, перестановка «мобильных» структур на фоне «стабильных» (137) либо несогласованная между собой во времени игра нескольких

инструментов или оркестров (см. сочинения П. Булеза, К. Штокгаузена), запись не может уже осуществляться средствами классической системы нотации.

Существуют партитуры, в которых привычные для музыкантов условные символы звучания — ноты — вообще отсутствуют. Взамен изображаются прямые и волнообразные линии, стрелы, иные указатели и знаки.

Чтобы необычные приемы не смущали незнакомых с ними музыкантов, авторы часто предлагают код для расшифровки общего звучания и разъясняют порядок исполнения музыки.

Получив значительное распространение за рубежом, современные веяния в нотации, в известной мере, коснулись и произведений советских композиторов — А. Шнитке, Б. Тищенко, Р. Шедрина, Э. Денисова и др. Так, в четвертой части кантаты Э. Денисова «Солнце инков» встречаем образец необычной нотации (137).

137 *ca 72-84 poco espr.*

Fl. *pp* *p* *pp sub. espress.* *pp*

V.no 1. *ppp* *ppp* *pp* 2. *mp* *ppp* 3. *pp* 4. *mp* *ppp* 5. *p* *mf* *ppp*

V.le *pp* *mf* *p* *pp*

Партия скрипки содержит пять отдельных мобильных групп, обладающих известной автономностью. Они звучат на фоне «стабильной» музыки, к которой автор относит здесь только партию флейты, регулируемую метрономом. Разъясняя порядок исполнения, композитор выписывает: 1) показания метронома относятся только к флейте; 2) скрипка играет в произвольном темпе (желательно очень быстром), начиная с первой группы, и чередует их в произвольном порядке, не играя два раза подряд одну и ту же группу и лишь изредка делая паузы, длительностью не более четверти между ними.

К сказанному следует добавить: пиццикато виолончели условно (приблизительно) ритмически соотносится с партией флейты. Волнистая линия, идущая вслед за последней группой, означает, что группы повторяются в указанном порядке на всем ее протяжении.

Темп «импровизации» скрипки строго не фиксирован, поэтому при исполнении данного сочинения неизбежны несовпадения отдельных элементов музыки во времени. Любопытные звуковые сочетания, зачастую носящие случайный характер, с трудом поддаются воспроизведению на фортепиано. При ознакомлении и разучивании подобных произведений усваивают только отдельные элементы, а также порядок их чередования. Дирижер услышит общее звучание лишь в ходе репетиции или концерта.

В заключение проанализируем фрагмент из концерта № 2 («Звон») для большого симфонического оркестра Р. Щедрина (138).

Первый такт изложен в спокойном, размеренном движении (дирижируется по четырехдольной схеме, в пределах $d=56-60$).

Виолончели и контрабасы *divisi* повторяют музыку первого такта до цифры 7 (фрагмент партитуры обрывается за 12 тактов до седьмой цифры).

К эпизоду *pizzicato*, исполняемому сперва вторыми скрипками, а затем альтами, относится авторская ремарка: «Быстро, как возможно, одновременность не обязательна». Вторые скрипки вступают через 4 секунды после альтов в месте, отмеченном вертикальной пунктирной линией. Альты и вторые скрипки повторяют свою музыку до цифры 7, точно так, как басы, первые скрипки, челеста и треугольники.

К первым скрипкам *divisi in 4*, играющим *in tempo ad libitum*, относится вторая ремарка автора: «индивидуальный темп — одновременность не обязательна».

К сказанному следует лишь добавить, что треугольники (сопрано, альт и бас) должны быть подвешены (*sospesi*).

Слова «са 4'» или «са 20'» и т. д. означают, что соответствующие паузы должны длиться 4 или 20 секунд.

Разобрав таким образом партитуру можно попытаться представить себе ее оркестровое звучание, но адекватно воспроизвести его на фортепиано практически невозможно. Следовательно, фактор использования внутреннего слуха здесь будет превалирующим.

Cl. I ca 20'

Cl. II ca 20'

Cl. III ca 20'

Cl. IV ca 20'

Cor. I ca 20'

Cor. II ca 20'

Cor. III ca 20'

Cor. IV ca 20'

Tr-li sospesi ca 4' (V-ni II pizz.) ca 5' (V-ni I tremolo)

sopr ca 4' (V-le pizz.)

L'istesso tempo ($\text{♩} = 56-60$)

Batt I

alto ca 4' (V-le pizz.) ca 4' (V-ni II pizz.) ca 5' (V-ni I tremolo)

basso ca 4' (V-le pizz.) ca 4' (V-ni II pizz.) ca 5' (V-ni I tremolo)

Cel ca 4' (V-le pizz.) ca 4' (V-ni II pizz.) ca 5' (V-ni I tremolo)

V-ni I div. in 4 ca 4' (V-le pizz.) ca 4' (V-ni II pizz.) ca 4' (V-le pizz.) ca 4' (V-ni II pizz.) ca 4' (V-le pizz.) ca 4' (V-ni II pizz.)

V-ni II ca 4' tutti unis. pizz.*

V-le pizz.* *pp* sotto voce

V-c. div. in 5 *pp* sotto voce

C-b. div. in 4 *pp* sotto voce

In tempo ad libitum **

6

7

* Быстро как возможно — одновременность не обязательна.
 ** Индивидуальный темп — одновременность не обязательна.

* * *

Умение читать симфоническое сочинение необходимо каждому образованному музыканту, особенно дирижеру, для успешной работы с оркестром. Конечно, легко представить себе, что талантливый ди-

рижер слабо играет партитуру и, наоборот, блестящий пианист плохо дирижирует. Но при прочих равных условиях тот музыкант, который легко читает партитуру, имеет несомненное преимущество перед тем, кто недостаточно в ней ориентируется.