

РАБОТА В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО НАД ОРКЕСТРОВЫМ ТЕМБРАМИ В ФОРТЕПИАННОЙ ФАКТУРЕ

Юй Нин

Преподаватель, Цзилиньский педагогический
университет
236504721@qq.com

WORKING IN PIANO CLASS ON ORCHESTRAL TIMBRES IN PIANO TEXTURE

Yu Ning

Summary: The article is devoted to the peculiarities of working on orchestral thinking in the piano class. As an example, O. Respighi's piano transcription «Ancient dances and songs of the XVI-XVII centuries» is analyzed. The paper provides a brief analysis of each of the six parts of the cycle. Attention is focused on the peculiarities of the embodiment of timbres and playing techniques of ancient instruments in the piano texture. Another important task for a pianist when working on transcription is to convey the orchestral flavor.

Keywords: pianist, piano texture, orchestral thinking, O. Respighi.

Аннотация: Статья посвящена особенностям работы над оркестровым мышлением в классе фортепиано. В качестве примера разбирается фортепианная транскрипция О. Респиги «Старинные танцы и песни XVI-XVII веков». В работе приводится краткий разбор каждой из шести частей цикла. Внимание сосредоточено на особенностях воплощения в фортепианной фактуре тембров и приемов игры старинных инструментов. Другой важной задачей для пианиста в работе над транскрипцией становится передача оркестрового колорита.

Ключевые слова: пианист, фортепианная фактура, оркестровое мышление, О. Респиги.

Рояль по праву называют «королевским инструментом» (от французского royal piano – «королевское фортепиано»), способным соперничать с оркестром как по звучности, так и по тембровому разнообразию. Охват диапазона более четырёх октав подобен диапазону всех инструментов симфонического оркестра. Множество исполнительских приёмов пианиста и технические возможности регулировать длительность звучания при помощи педаль рояля позволяют приблизиться к имитации многих тембров.

Неслучайно существует большое количество фортепианных транскрипций и переложений оркестровых произведений, позволяющих мастерски продемонстрировать виртуозные возможности исполнителя и колористичность его игры. Как отмечает Б.Б. Бородин, «авторы транскрипций стремятся найти (и, порой, находят) естественные для фортепиано аналоги оркестровых звучаний» [2, с. 23].

Концертирующему исполнителю и пианисту-концертмейстеру необходимо владеть навыками интерпретации оркестровых тембров. Пианисту важно уметь анализировать и тонко дифференцировать оркестровые тембры, чтобы понять принципы их воспроизведения на рояле: регулировать силу звука в соответствии с динамическими возможностями того или иного инструмента, выбирать штрихи и артикуляцию, соответствующую разным оркестровым группам, гибко реагировать на «полифонию тембров» и реализовывать её в разных пластах фортепианной фактуры.

Тем самым в учебном классе фортепиано перед педа-

гогом и учеником на протяжении всего периода обучения стоят важные задачи по работе над имитацией оркестровых тембров в фортепианной фактуре. Важным в этой связи видится изучение в учебной практике транскрипций и переложений для фортепиано симфонических произведений. С одной стороны, это позволяет музыкантам накопить опыт исполнительских ассоциаций, но также становится основой для тщательного сопоставления и изучения возможностей фортепианной фактуры в соотнесении с партитурой оркестре.

Оркестровая трактовка рояля раскрывается, прежде всего, в эпоху романтизма – период расцвета пианистов-виртуозов. Так, например, Ференц Лист создаёт настоящие «фортепианные партитуры», стараясь приблизиться к оркестровому звучанию. Среди таких его работ: транскрипции девяти симфоний Л. ван Бетховена и его увертюры «Кориолан», переложения концертов для фортепиано с оркестром Бетховена №3, 4, 5; транскрипция симфонии Г. Берлиоза «Гарольд в Италии»; транскрипции оркестровых эпизодов из ряда опер [1].

Композиторы начала XX столетия также сопоставляют музыкальные краски оркестрового и фортепианного звучания. Обратим внимание на фортепианные транскрипции Мориса Равеля оркестровых произведений Клода Дебюсси – «Ноктюрны» и «Послеполуденный отдых фавна». При этом Равель и экспериментирует «в обратном направлении», создавая оркестровые версии фортепианной музыки – как в знаменитой оркестровке Равеля фортепианного цикла М. П. Мусоргского «Картины с выставки» [4].

В рамках статьи рассмотрим особенности учебной работы пианиста над циклом «Старинные танцы и песни XVI-XVII веков» современника М. Равеля – итальянского композитора Отторино Респиги (1879-1936).

В список сочинений О. Респиги входят оперы, балеты, различные симфонические опусы (от отдельных оркестровых пьес до сюит). Оригинальных сочинений для фортепиано у Респиги совсем немного (соната фа минор, шесть пьес, три прелюдии на темы григорианских хоралов, шесть детских пьес в 4 руки). В области фортепианной музыки композитор предпочитал делать концертные фортепианные переложения своих же оркестровых и камерно-инструментальных сочинений.

Среди индивидуальных особенностей композиторского стиля О. Респиги отметим: яркость тематизма, мастерское владение тембрами инструментального письма, сочетание классических традиций с приемами современного музыкального письма, тяготение к изучению стилей предшествующих эпох.

Интерес Отторино Респиги к интерпретации старинной музыки отразил веяния эпохи. В его творчестве можно наблюдать черты неоклассизма. На протяжении всего творческого пути Отторино Респиги неоднократно обращается к интерпретации старинной музыки, что нашло отражение в целом ряде произведений. Среди них оркестровые редакции и транскрипции музыки старинных мастеров: оркестровые транскрипции произведений И.С. Баха (Прелюдия и fuga Ре-мажор; Пассакалия до минор; три органных хорала); оркестровая редакция «Плача Ариадны» К. Монтеверди; транскрипции скрипичных сонат А. Вивальди, Дж. Валентини, Дж. Тартини, Н. Порпоры, П. Локателли; оркестровая сюита «Птицы» на темы композиторов XVI-XVII веков; а также – собственные опусы, вдохновлённые наследием прошлых эпох: «Григорианский концерт» для скрипки и оркестра, «Триптих Боттичелли» для струнного оркестра; симфонические поэмы (так называемая «Римская трилогия») – «Фонтаны Рима», «Пинии Рима», «Римские празднества».

Особое место в ряду опусов, вдохновленных искусством прошлого, занимает транскрипция «Старинные танцы и песни XVI-XVII веков для лютни», оформленная композитором в виде нескольких оркестровых и фортепианных сюит, созданных с 1917 по 1931 год.

Авторское название этого произведения – «Antiche danze ed arie (sec. XVI e XVII) per liuto» – «Старинные танцы и песни XVI-XVII веков для лютни». Различные варианты этого названия: «Древние танцы и арии», «Античные танцы и песни», «Старинные танцы и песни». В основе транскрипции – итальянские и французские лютневые и гитарные пьесы XVI-XVII веков. На их основе О. Респиги создаёт три оркестровые сюиты «Старинных танцев и песен» и одну оригинальную фортепианную сюиту из шести номеров: Баллетто

«Граф Орlando» (Balletto «Il Conte Orlando») Симоне Молинаро; Вилланелла (Villanella) неизвестного автора; Гальярда (Gagliarda) Винченцо Галилеи; Италиана (Italiana) неизвестного автора; Сицилиана (Siciliana) неизвестного автора; Пасскалия (Passacaglia) Людовико Ронкалли (подробнее см.: [6]). В фортепианном цикле представлены фрагменты, которые совпадают с частями оркестровых сюит.

О. Респиги обращается к ярчайшим лютнистам и композиторам XVI-XVII веков, которые стали создателями «лютневого стиля»: С. Молинаро, В. Галилей, Л. Ронкалли.

Симон Молинаро (1565–1615) – итальянский композитор позднего Возрождения, автор сборника «Intavolatura di liuto» – «лютневая табулатура».

Винченцо Галилей (1520–1591) – композитор, лютнист, теоретик музыки, автор первой полноценной школы игры на лютне.

Людовико Джузеппе Антонио Филиппо Ронкалли (1654–1713) – итальянский композитор и священник, автор сборника из девяти сюит для барочной гитары «Гармонические капризы для испанской гитары».

Обращение О. Респиги именно к музыке для лютни можно объяснить тем, что, с одной стороны, лютня была одним из самых распространённых инструментов XVI-XVII веков, который использовался как сольно, так и в качестве аккомпанирующего инструмента. С другой стороны, универсализм лютни, в определённой степени, можно сравнить с возможностями современного рояля – по обилию красок и технических возможностей. Популярность лютни XVI-XVII веков подтверждается устойчивым интересом со стороны композиторов – например, Франческо Канова да Милано, Алессандро Пиччинини, Антонио Вивальди, Иоганн Иероним Капсбергер, Джон Даулэнд, Джон Джонсон, Филип Россетер, Томас Кампион, Сильвиус Леопольд Вайсс и многие другие.

Разновидностью лютни является барочная гитара, неслучайно О. Респиги включает пьесу для этого инструмента в свою сюиту. Сочинения для барочной гитары представлены в творчестве композиторов XVII века: Ф. Корбетты, А. Бартолотти, Л. Ронкалли, Р. де Визе и других.

Оркестровые версии «Старинных танцев и песен» О. Респиги достаточно часто встречаются в концертном репертуаре оркестров. Однако их фортепианная транскрипция звучит достаточно редко.

При разборе фортепианной транскрипции О. Респиги, а затем и при её концертном исполнении, пианисту необходимо работать над несколькими важными задачами: соответствие стилю старинных танцев, показ концертного стиля начала XX века, подражание различным инструмен-

тальным тембрам – как старинным инструментам (лютне и испанской гитаре), так и многообразию инструментов симфонического оркестра, в том числе при изображении оркестрового tutti или игры отдельной группы оркестра.

Первая часть фортепианной транскрипции «Старинные танцы и песни XVI-XVII веков» – «Баллетто» (от позднелат. *ballo* – танцу). Это танцевальная пьеса, часть старинной инструментальной партиты типа аллеманды (двухдольный размер, подвижный темп). Музыка Баллетто предполагает плавные движения танцоров, сопровождаемые сплетениями рук на уровне плеч и выше. Респики сохраняет основные черты жанра: двухдольный размер (4/4), подвижный темп (*allegro moderato*). Первой теме Баллетто с ее аккордовым складом и четко выстроенной вертикалью противопоставляется лирическая тема, представляющая собой ярко выраженную легатную мелодию в верхнем голосе.

Фактурное изложение Баллетто в целом отличается плотным аккордовым содержанием, типичным скорее для оркестровой фактуры, чем для фортепиано. Пианисту при работе над этой пьесой необходимо проявить оркестровое мышление и красочно озвучить такие фрагменты, как удвоения мелодии и имитационные подголоски. С фактурными особенностями, связанными с лютневыми приемами, связано арпеджированное изложение. Фортепианные штрихи, проставленные в нотах, безусловно, несут на себе отпечаток как лютневой игры («щипковое стаккато»), так и оркестровых штрихов струнно-смычковой группы («струнное легато» на длинную фразу). «Струнное пиццикато» воспроизводится на фортепиано легким, но четким пальцевым стаккато (также можно применить левую педаль). Контрастно на фортепиано может звучать имитация струнного легато за счет придерживания предыдущей ноты до нажатия следующей и мягкого звукоизвлечения. Чтобы усилить плавность легатного перехода пианисту важно контролировать применение правой педали.

Второй номер сюиты «Вилланелла» (итал. *villanella* – деревенская песня): многоголосная песня строфической формы с элементами имитационной полифонии. Пианисты важно показать контраст «Вилланеллы» по сравнению с первым номером «Баллетто». Через штриховую и тембровую палитру показать – более воздушную и «разреженную» фактуру музыкальной ткани.

Третий номер фортепианной транскрипции «Гальярда» (итал. *gagliarda*, фр. *gaillarde* – буквально «веселая», «бодрая»), с такими характерными чертами старинного танца, как умеренно быстрый темп (*allegro moderato*), трёхдольный размер, аккордовый склад фактуры. Респики передаёт движения танца с прыжками и скачками при помощи акцентов.

При учебной работе в классе фортепиано важно по-

казать богатую палитру тембров и штрихов: подчеркнута сухое *non legato* при проведении темы, красочность плотной оркестровой фактуры в «фактурном» tutti, звонкость и переливы фрагментов в верхнем регистре, подобные тембру «колокольчиков».

Отметим некоторые особенности воплощения на фортепиано звучности разных групп оркестра. Соотношение «оркестровых групп» в рояльной фактуре напоминает работу пианиста с полифоническими произведениями: из общего звучания партитуры надо вычленив ведущую линию (или показать переключку голосов) – но не только динамически, но и тембрально. Например, «legato группы деревянных духовых инструментов имитируется на фортепиано игрой собранной кистью и активными кончиками пальцев. Воссоздавать на фортепиано legato медных духовых инструментов следует с помощью собранной и несколько тяжелой кисти руки, крепкими пальцами. Legato группы скрипок, альтов, виолончелей и контрабасов более насыщенное – на фортепиано достигается путем глубокого и мягкого погружения пальцев в клавиатуру, выразительного интонирования, без использования правой педали» [9, с. 221].

«Италиана» – четвертый номер фортепианной транскрипции, своеобразный лирический центр. В оркестровой версии этого произведения Респики преобладает струнно-смычковая группа инструментов. Темп Италианы – *Andantino*, что позволяет пианисту охватывать весь объем скрытых в авторском тексте технических и исполнительских задач. Пианисту важно озвучить каждый из голосов полифонической фактуры пьесы, через подражание «голосам» струнных инструментов. Нижний голос в левой руке из восьмых стаккато являет собой самостоятельную мелодическую линию, оттеняющую легато правой руки – этот острый пальцевый штрих всегда должен быть слышен. В правой руке необходимо качественное пальцевое легато и выразительный показ среднего голоса. Представляется целесообразным использование здесь полупедали. Относительно этого номера можно говорить о полифонии штрихов – от инструментального пиццикато басовой линии до «легато струнных» в мелодии. Также пианист может передать особенности лютневой фактуры (арпеджированные пассажи) и штрихов (пиццикато струнных).

Пятый номер транскрипции «Сицилиана» (итал. *siciliana* сицилийская) – старинный итальянский танец пасторального характера, возможно, сицилийского происхождения. Композитор мастерски обогащает старинную тему Сицилианы, трактует ее в экспрессивной романтической манере, применяет наиболее эффектные фактурные приемы и задействует практически все регистры инструмента.

Пианисту в этой пьесе важно подчеркнуть лютневые приёмы игры, ведь арпеджированные аккорды представлены в партиях обеих рук. Особенно ярко прослу-

шивается «металлический» колорит струн в верхнем регистре правой руки. При этом Сицилиана представляет собой яркое концертное сочинения, где композитор использует все фактурное, виртуозное, динамическое богатство средств музыкальной выразительности рояля.

Завершает фортепианную транскрипцию «Пассакалия» (итал. passacaglia; испан. passacalle, от испан. pasar – проходить и calle – улица). В версии Респики сохраняются такие черты жанра, как: медленный темп, 3-дольный метр, минорный лад, торжественно-траурный характер, basso ostinato.

В классе фортепиано при работе над этой пьесой важно обратить внимание на её отличие от предшествующих частей: испанская, а не итальянская национальная основа жанрового прообраза и иной инструмент оригинала – барочная гитара, а не лютия.

Имитация звучания барочной гитары связана с введением арпеджированных аккордов в тесном расположении. Одновременно для передачи торжественного характера финала исполнителю важно приблизиться к оркестровой стилизации, чтобы передать tutti оркестрового звучания. Возможным представляется и показ приближения и удаления «оркестровой звучности» с учётом жанрового прообраза танца-шестьи.

Фортепианная транскрипция Отторино Респики «Старинные танцы и песни XVI-XVII веков» сохраняет историческую связь со старинной сюитой и жанровыми прообразами каждого из составляющих цикл танцев. Композитор мастерски использует огромные темброво-колористические возможности рояля, разнообразие его штриховой и динамической палитры для воплощения художественного замысла.

Перед пианистом при исполнении данной фортепианной транскрипции композитор ставит особые задачи двойной интерпретации. Исполнителю необходимо передать стиль оригинальных жанров XVI-XVII веков, а также приблизиться к звучанию отдельных приёмов старинных струнно-щипковых инструментов. Одновременно, пианист должен отразить в своей игре «симфоническое мышление» О. Респики, композитора XX столетия, для которого характерна насыщенность и плотность фортепианной фактуры, требующей богатой окраски тембрами и динамическими возможностями оркестра.

Подчеркнем, что в XX веке возможности тембровой имитации были значительно расширены [14]. Композиторские открытия в области сонорности потребовали новых решений от темброво-колористической стороны звучания, в том числе – рояля, что также актуализирует важность работы над оркестровыми тембрами для современного пианиста.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бородин Б.Б. История фортепианной транскрипции. М.: Дека-ВС, 2011. 507 с.
2. Бородин Б.Б. Феномен фортепианной транскрипции: опыт комплексного исследования: автореферат дис. ... доктора иск. Москва, 2006. 44 с.
3. Вартанов С.Я. Знаковая семантика и интеграция концепции в фортепианной интерпретации // Проблемы музыкальной науки. 2015. № 4 (21). С. 49-57.
4. Захарбекова И.С. Равель-аранжировщик: к вопросу о работе композитора над фортепианными и оркестровыми транскрипциями // Современные проблемы музыкознания. 2018. № 3. С. 44-72.
5. Килина Т.В. Пути преодоления ансамблевых проблем в скрипичной сонате О. Респики // Культура – Искусство – Образование. Челябинск: Челябинский государственный институт культуры, 2016. С. 211-214.
6. Манафова М.М. Темброколористические свойства оркестровой ткани в музыке второй половины XX века: Автореф. дис. ... канд. иск. СПб., 2011. 22 с.
7. Мартышева М.В. Тембровое поле как целостный выразительно-колористический компонент скрипичного звучания: Автореф. дис. ... канд. иск. СПб., 2011. 25 с.
8. Молчанова Т.О. Рациональность восприятия фортепианной фактуры клавира как инициальный фактор в работе концертмейстера // Искусство и культура: научно-практический журнал. 2014. № 3 (15). С. 39–47.
9. Молчанова Т.О. Штрихи как базовый исполнительский принцип работы пианиста-концертмейстера // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2021. №44. С. 212-224.
10. Мятлева Н.А. Исполнительская интерпретация музыки второй половины XX века: вопросы теории и практики: автореферат дис. ... канд. иск. Магнитогорск, 2010. 26 с.
11. Слярова М.О., Мазина А.А. Стилевой подход в трактовке транскрипции Отторино Респики «Старинные танцы и песни XVI-XVII веков для лютии» // Искусство глазами молодых. Материалы XI Международной научной конференции. Красноярск, 2019. С. 104-107.
12. Смирнова Н.М. Стиль в исполнительской практике // Вестник Саратовской консерватории. вопросы искусствознания. 2018. № 2 (2). С. 43-51.
13. Тимошенко Л.А. С. Рахманинов – О. Респики // Наука. Культура. Искусство: актуальные проблемы теории и практики. Том 2. Белгород: Белгородский государственный институт искусств и культуры, 2024. С. 94-98.
14. Усачева О.В. Тембровая имитация в произведениях российских композиторов второй половины XX века // Манускрипт. 2020. Том 13. Вып. 2. С. 174-179.

© Юй Нин (236504721@qq.com).

Журнал «Современная наука: актуальные проблемы теории и практики»